REVUE ROUMAINE

RR

**Publication mensuelle de culture.
Paraît en français, allemand,
anglais et russe**

Rédacteur en chef:
GEORGE G. POTRA

**Rédaction: 1, Piaţa Scînteii,
Bucarest, téléphone: 17.38.36**

**Imprimée à l'Entreprise polygraphique
« Arta Grafică »,
Calea Şerban Vodă, 133 — 135,
Bucarest, Roumanie**

Sur la couverture

ALEXANDRU CHERECHEŞ: *Rhapsodes* (huile sur verre)

REVUE ROUMAINE 2

XXXVe ANNÉE 1981

Sommaire

CENTENAIRE ION MINULESCU

POMPILIU MARCEA 3 Le poète des romances pour plus tard
ION MINULESCU 7 La Romance du nouvel arrivant • La Romance des trois vieux navires • Romance sans écho • La Romance de mon cœur • Ecce homo • Aquarelle

VALEURS ROUMAINES

VIOREL COSMA 14 Ioan Căianu-Valachus, musicien humaniste

MIHAIL DIACONESCU 20 Magnus Cantus (roman, fragments)

VALENTIN F. MIHĂESCU 68 La personnalité et l'époque

ION COJA 71 Entretien avec le professeur ION COMAN sur la protohistoire de la culture roumaine

ESSAIS ET COMMENTAIRES

SOLOMON MARCUS	80	Musique — sémiotique — mathématiques
NICOLAE BRÎNDUȘ	83	Nouvelles directions dans l'étude du phénomène musical
ANATOL VIERU	94	Avant-propos au « Livre des Modes »
	98	Modal, tonal, sériel et de nouveau modal
MIHAI DINU	105	Approche linguistico-mathématique de l'histoire de l'opéra
LUCIAN METIANU	114	Une ordonnance de la structure musicale
STELIAN NICULESCU, AUREL STROE	122	Détermination du rythme de la pièce « Laudæ »
CRISTINA PATRAULESCU	128	Mécanismes génératifs du rythme palestrinien
MANUELA APRAHAMIAN-MATEESCU	139	Les entrées possibles dans un Canon de J. S. Bach

DIALOGUE-CONTACTS

CONSTANTIN TSATSOS	143	Le monde doit s'humaniser
VIOREL COSMA	148	Dictionnaire d'interférences musicales (IV)

VIE DES ARTS

Musique

EUGENIA URSESCU	150	Un musée sui generis
RADU STAN	153	Les mélodies de Ioan Căianu sur disques

LIVRES

Nouvelles parutions

Le poète des romances pour plus tard

Né le 7 janvier 1881 dans une famille originaire d'Olténie et qui comptait parmi ses ascendants le héros populaire Tudor Vladimirescu, chef de la révolution de 1821, Ion Minulescu fait ses premières études à Pitești et à Bucarest, et assiste ensuite nonchalamment aux cours de l'Université de Paris (1900—1904), sa véritable préoccupation demeurant la poésie. Le futur poète est fasciné par les cafés parisiens, attiré par les symbolistes et surtout par Jean Moréas, l'auteur du fracassant *Manifeste*, paru dans le « *Figaro* » du 18 septembre 1886, et qui avait donné son nom au mouvement. Dans une interview publiée en 1937, Minulescu parle de la popularité dont Moréas jouissait parmi les étudiants: « Jean Moréas avait gagné la notoriété en publiant *Le Pèlerin passionné*. Nous, les étudiants des pays balkaniques, nous avons organisé une petite fête au cours de laquelle nous lui avons chanté sur l'air du torero de *Carmen:* "Jean Moréas a publié / Le pèlerin passionné / Buvons, amis, buvons encore un coup / et célébrons son immortalité". » De retour à Bucarest, le jeune Minulescu affiche la tenue de certains littéraires de la bohème parisienne, de Moréas en particulier, devenant l'un des clients les plus populaires des cafés bucarestois, accueilli avec une sympathie unanime pour l'originalité de sa tenue, pour ses vertus de *causeur* tout autant que pour ses dons poétiques remarquables. Collaborateur des revues symbolistes, et tout spécialement de « *Viața nouă* » dirigée par Ovid Densusianu — littéraire raffiné et philologue célèbre, disciple et ensuite émule d'Antoine Millet et de Gaston Paris — Ion Minulescu, dont les débuts remontent cependant à 1897, ne publiera son premier volume de poésies, *Romanțe pentru mai tîrziu* (Romances pour plus tard), qu'en 1908; suivront *De vorbă cu mine însumi* (« En causant avec moi-même »), 1913; *Spovedanii* (« Confessions »), 1927; *Strofe pentru toată lumea* (« Strophes pour tout le monde »), 1930; *Nu sînt ce par a fi* (« Je ne suis pas ce que je semble être »), 1936, de même que des volumes de prose: *Casa cu geamuri portocalii* (« La Maison aux vitres oranges »), 1908; *Măști de bronz și lampioane de porțelan* (« Masques de bronze et lanternes en porcelaine »), 1920; *Cetiți-le noaptea* (« Lisez-les la nuit »), 1930; *Roșu, galben și albastru* (« Bleu, jaune, rouge »), 1924; *Corigent la limba română* (« Recalé au roumain »), roman, 1928; *Bărbierul regelui Midas* (« Le Barbier du roi Midas »), roman, 1931, etc. Il est aussi auteur de pièces modernes de facture grotesque ou pirandellienne, tel *Ciracul lui Hegesias* (« Le Disciple d'Hégésias »), *Manechinul sentimental* (« Le Manne-

quin sentimental »), *Allegro ma non tropo*, *Amantul anonim* (« L'Amant anonyme »), écrites entre 1924 et 1928 et représentées au Théâtre National de Bucarest. Il a fondé deux revues d'orientation symboliste: « *Revista celorlalţi* », 1908 et « *Insula* », 1912. Comme directeur au Ministère des Cultes et des arts (1922—1940), on lui doit l'organisation du premier Salon officiel de peinture, en 1923. Il est mort le 1er avril 1944, à Bucarest, âgé de 63 ans.

Ayant abordé tous les genres littéraires, Ion Minulescu a pourtant excellé dans la poésie, étant considéré, aux côtés de George Bacovia, le poète symboliste le plus important du début de ce siècle. Cependant le volume qui le représente le mieux, celui où il donne la mesure de son talent et de son originalité exceptionnels, est le recueil des *Romances pour plus tard*. Les autres recueils, où l'on peut retrouver des poésies peut-être mieux réalisées, reprennent cependant, en général, la modalité poétique — véritable « coup de maître » — imposée par le premier volume. Par quoi cette modalité est-elle donc caractérisée? Tout d'abord par une constante auto-ironie, par une légère auto-moquerie et par la censure indulgente des sentiments qui, faisant irruption, doivent être maîtrisés par la lucidité. Le poète a le pudeur de son propre fond affectif, la tendance à chasser le sentiment, à le démystifier, ce qui rend beaucoup de ses poésies subtilement parodiques soit par l'excès souligné de déclarations sentimentales, soit par l'introduction de vocables appartenant à un autre registre d'expression et ayant l'effet d'une piqûre sur un ballon trop gonflé. Le poète masque le procédé avec une habileté parfaite et le lecteur doit faire preuve de tout autant d'adresse pour le dépister et en goûter le raffinement esthétique. En ce sens on pourrait rapprocher Minulescu de Tristan Corbière, dans les vers duquel « la grivoiserie française et le cynisme occidental » acquièrent les mêmes accents troublants et graves — car, à y bien réfléchir, la frontière entre un sentimental et un ironiste n'est pas celle de l'incompatibilité, ces dimensions de l'esprit fusionnant souvent; d'autres fois, tout en agissant successivement à l'intérieur de la personnalité créatrice, elles peuvent conduire à la comédie et à la tragédie, à la parodie et à l'exaltation lyrique, à l'observation lucide ou à la contemplation extatique. Dans une poésie profondément lyrique parce qu'autobiographique, comme celle dont nous citerons quelques vers, on peut voir comment la profondeur et la sincérité des sentiments sont atténuées par le scénario, lequel, par une simple référence à des passe-temps bachiques, tempère le registre pathétique: « Je suis la dernière goutte de vin / Du rustique pot de terre, / Qu'ont siroté, une après l'autre, / Cinq générations d'Olténiens / Les plus fameux vignerons / Parmi les paysans et les citadins / Mes ancêtres qui sont morts en chantant: / Olt, rivière maudite . . . / Pourquoi es-tu si trouble . . . » Chose surprenante, une pareille manière a été interprétée comme rhétorique par un critique et un esthéticien aussi raffiné que Tudor Vianu qui a déclaré qu'« il n'y avait pas eu de poète plus rhétorique que Minulescu ». On n'a que très rarement observé un fait capital: écrivant dans la manière de Corbière, le poète roumain introduisait, en fait, dans les schémas d'un procédé poétique (qui descend du *Witz* romantique) une réalité intérieure profondément originale, inimitable, qui est

celle de l'homme « balkanique » lequel se moque du malheur sans pouvoir pourtant lui échapper car sa destinée veut qu'il souffre. Mais la lentille de l'auto-ironie, d'ailleurs difficilement saisissable, devient une sorte de bouclier, d'antidote. Pour bien comprendre Minulescu, il ne suffit pas de le rapporter au symbolisme anti-rhétorique, au « cynisme occidental » ou à la « grivoiserie »; il faut surtout comprendre son ambiance et son noyau psychologique original qui doivent être recherchés dans l'espace roumain de l'Olténie, où l'alternance, si souvent déroutante, entre les manifestations sentimentales et la causticité de l'ironie est chose banale. Les Olténiens sont les Bavarois ou les Gascons des Roumains; ils créent à leur propre compte, avec une spontanéité étonnante, des « histoires d'Olténiens », une littérature parémiologique ambulatoire d'une richesse extrême, unique en son genre. J'ouvre ici une brève parenthèse: en 1963, lors d'un séjour plus long en France, je racontais ces histoires à mes collègues français, dont certains en furent tellement enthousiasmés qu'ils les notaient avec enchantement. L'un d'eux, l'érudit esthéticien Luc-André Marcel, en a même introduit quelques-unes dans l'*Avant-propos* d'un volume de *Poésies* de Tudor Arghezi qu'il avait traduites et publiées à Paris à la même époque (ce n'est pas un pur hasard si Arghezi, Olténien lui aussi, appréciait beaucoup Ion Minulescu).

Si nous plaçons Minulescu dans le contexte littéraire du symbolisme — et il y a, certes, beaucoup de raisons pour le faire — nous aurons la surprise de constater que l'écrivain est l'auteur d'une performance unique: celle d'être un symboliste populaire. La diffusion très large de sa poésie,

la transposition musicale de bon nombre de ses poésies (que le poète lui-même intitulait « romances »), le fait d'avoir pénétré dans les milieux humains les plus divers et les plus variés du point de vue de leur niveau de culture attestent la popularité peu commune du poète. Deux au moins sont les causes de ce privilège de Minulescu: d'abord, la musicalité de son vers, le poète manifestant une prédilection visible pour les vocables sonores, pour les images à échos acoustiques, pour l'euphonie et l'harmonie intérieures. Cependant, de ce point de vue, nous ne croyons pas que Minulescu soit plus musical que le classique roumain Vasile Alecsandri ou même que George Bacovia son collègue de génération et d'option littéraire. Le précepte de Verlaine: « de la musique avant toute chose » n'est pas, au fond, d'origine aussi récente; il existait, à coup sûr, « avant la lettre ». Minulescu doit son audience, tout d'abord, à son substrat humoristique, à sa jovialité permanente, même dans les moments d'un lyrisme vibrant, à sa propension irrépressible au mot d'esprit, à la « pointe », à sa manière badine d'inimitable « pince-sans-rire ». Inapte aux solennités initiatiques des symbolistes, inapte à cultiver l'ésotérisme, Minulescu est un poète « exotérique », statut singulier à l'intérieur du symbolisme roumain et même universel. La structure dualiste de la poésie de Minulescu — à la fois lyrique et humoristique — satisfait les options et les goûts d'un cercle très large d'amateurs de poésie; Minulescu est demeuré, à travers les décennies, l'un des poètes les plus délectables et les plus charmants qu'ait produits la littérature roumaine de notre siècle. Plus même: le poète est souvent, en dépit des apparences, d'une profondeur surprenante, ses vers, même les plus « badins », renfermant des significations troublantes, révélant un esprit méditatif, capable de remuer les couches les plus profondes de la sensibilité, d'enrichir notre univers ontologique et éthique. La connaissance, la sagesse peuvent être acquises non seulement par la gravité, mais aussi par le sourire. L'aspect des clowns espiègles ou des figures carnavalesques grotesques ne doivent pas nous tromper: ils peuvent dissimuler la sagesse aussi bien que la morgue des sacerdoces.

POMPILIU MARCEA

LA ROMANCE DU NOUVEL ARRIVANT

D'où viens-tu, toi, celui qui frappes
À cette porte
Et qui es-tu ? . . .
Toi, l'étranger à notre monde,
Réponds-nous, toi qui viens d'ailleurs :
Le tourment des récits qu'on tait dans quels mondes l'as-tu vécu ?
Quel astre te fit don du fard de la folie sans couleurs ? . . .

D'où est-ce que je viens ? . . .
D'où pourrais-je venir, les yeux
Pleins de regrets et de remords
Et tels deux lumignons veillant la crypte des poètes morts ?
Voyez :
Mes souliers sont en pièces,
Quant à la toge qu'Apollon,
La nuit de mon départ vers vous, me l'offrit en présent, remue
À peine encore ses plis bleus le long de mon épaule nue.
Je suis nu —
Longue fut ma route
Où j'ai pu voir à chaque pas
Ceux qui voulurent mettre en vente
Tant et tant d'ornements nouveaux, des ornements qu'on ne vend pas ;
Ceux qui voulurent vous bercer
Aux sons de tel nouveau refrain
Et vous mener vers le meilleur —
Vers la beauté perçue à peine
Des harmonies éternelles
D'entre la fin
Et le sans-fin ;
Ceux qui la clarté vous offrirent
Puis, accueillis par votre haine,
Furent chassés à coups de pierres —
Ces pierres dont on fait des socles,
Les piédestaux d'honneur qu'on dresse
Quand d'autres idéaux pour vous vont épancher d'un coup
l'ivresse ! . . .

D'où je viens ?
Je viens d'au-delà des horizons que nul ne sonde —
D'un monde où nul d'entre vous tous n'alla jamais,
Je viens du monde
Où le ciel n'est pas bleu,
Les arbres ne sont pas verdoyants non plus,
Le monde où Nymphes en attente espèrent mille Faunes nus,
Monde où souvent la coupe est vide et pourtant à tous instants pleine,
Où le refrain qui vient de naître
Chaque cigogne en vol le mène
De lieux en lieux,
De rive en rive,
De bouche en bouche
Et d'être en être —
Monde des quatre vents,
Ce monde des quatre points : points cardinaux ! . . .

Ouvrez la porte aux deux vantaux,
Et faites-moi l'accueil
Au seuil
Avec des branches de lauriers ;
Et vous qui mesurez en vers ces immensurables pensers,
Autour de moi venez en hâte,
Puis, aux accords de lyres d'or,
Partons ensemble vers ce monde
Sans châteaux forts aux pont-levis,
Ni fossés, ni murs aux créneaux,
Ni portails d'airain verdi, clos devant les nouveaux arrivants . . .
Venez tant qu'il est temps encor
Et vous pouvez chanter vos chants !
Venez que je puisse en votre âme allumer les flambeaux sans vie
Et rendre à vos poèmes las l'envoûtement et les phantasmes
De cette nouvelle magie.
Et vos chants,
Chants avec lesquels aujourd'hui vous mendiez le pain,
Les couronner de tout l'éclat des auréoles de demain ! . . .

Mais la porte resta fermée à l'appel de l'art à venir.

. . . . . .
Et l'an c'était mil neuf cent huit — *s'il est précis mon souvenir.*

LA ROMANCE DES TROIS VIEUX NAVIRES

Partirent les trois vieux navires
Au gré du vent . . . Vers quels bords vagues ? . . .
Quels secrets havres,
À l'abri de quel perçant regard, verront
Le terme d'un périple triste accomplissant leur vœu profond ?
Et pour creuser leur tombe en route,
Quelles seront, demain,
Les vagues ?

Partirent les trois vieux navires,
Leur ventre en bois, pansu, porteur
De monceaux d'or
Et d'ambre jaune,
De béryls verts,
D'opales blondes,
Et, sur le pont,
L'ancien chagrin des chansons toujours vagabondes
Qu'on chante aujourd'hui sous les Pôles,
Demain, cinglant vers l'Équateur ! . . .

Partirent les trois vieux navires . . .
À peine vus parmi la brume —
S'engouffrent dans les horizons d'un violet crépusculaire ;
On ne voit que le blanc des voiles
Seul, dans le gris, semblant parfaire
Là-bas, au loin, trois mausolées
Pour ceux courant les mers d'écume.

Partirent les trois vieux navires . . .
Et lors, le port reste derrière
Plus triste encor que le Calvaire ensanglanté par le couchant,
Et loin, derrière eux,
Sur le môle,
Un albatros blessé, touchant,
Qui veille seul
Tel la Marie
Son cher mort sur le quai de pierre ! . . .

ROMANCE SANS ÉCHO

Amour, cher bibelot de parian,
Objet dont l'existence est éphémère,
Je te retrouve au coin d'une étagère —
La même où tu restas il y a un an . . .

Merci ! . . . Mais, quoi ? . . .
Qu'arriva-t-il ? dis-moi . . .
Quelle âme, par pitié, prit soin de toi,
En mon absence,
En son absence,
En notre absence à nous?

Quel démon blanc,
Quel oiseau bleu, si doux,
Veillant sur toi nous te gardèrent
Le temps cité,
Toujours intact
Et même époussеté ? . . .

Amour, cher bibelot de parian,
Objet de prix dont l'émail est si pur,
Reste à l'endroit où tu restas . . .
Si tu nous aimes
Ne bouge pas . . .
Et, si vraiment tu en es sûr,
Attends-nous donc un an encor,
Un an, pas plus,
Rien qu'un seul an . . .

Amour, cher bibelot de parian ! . . .

Équivalences françaises: ROMULUS VULPESCU

LA ROMANCE DE MON COEUR

O ! mon cœur, seille fêlée,
à qui vas-tu désormais
Porter l'eau de porte en porte,
Cette eau fraîche qui emporte
Et guérit le mauvais œil,
Du berceau jusqu'au cercueil.

O ! mon cœur, seau vide et sec,
Qui donc t'a souillé avec
De la poix, puis t'a caché
Dans la cour, pour échapper
Aux mendiants qui piaffent,
Leurs lèvres brûlées de soif.

O ! mon cœur, o ! vide seau,
Je ne veux pas de ton eau,
Car ton eau on te l'a bue,
Je veux la goutte que tu
As gardée pour moi d'avance :
La goutte d'eau de Jouvence.

En français par D. I. SUCHIANU

ECCE HOMO

À moi-même

Je suis une alliance d'étrange
Et de commun,
De cloches balancées
De touches tripotées —
Je porte en mon âme la tristesse des planètes au déclin
Et dans mes chants, le tumulte des cataractes.

Je suis un rythme de bien
Et de mal,
De voix révoltées
Et de résignations tardives.
Dans mes gestes je porte le défi de tout ce qui est Dieu
Et dans mes rêves la majesté de l'agonie solaire . . .

Je suis une rencontre de harpes
Et de trompettes
De Pavanes paresseuses
Et de vives Farandoles ;
Dans mes larmes je porte le mensonge des regrets silencieux
Et dans mon rire, l'impertinence des sonores mandores.

Je suis une harmonie de prose
Et de vers
De crimes
Et d'idylles,
D'art
Et de préjugé —
En mon crâne je porte l'Immense maître de l'Univers,
Et dans mon vers, la volonté du dernier Incompris.

En français par MARIO ROQUES

AQUARELLE

Dans la ville où il pleut quatre fois par semaine,
Sur les trottoirs, les mornes citoyens,
La main dans la main,
Se promènent.
Leurs parapluies soupirent, crissent, ploient
Sous le poids de tant d'eau. Les gens
Font tous semblant
Et prennent tous l'allure
De guignols à ressorts qu'on aurait retiré
Des devantures.

Dans cette ville de la pluie
On n'entend qu'un seul bruit :
Celui des pas sur les pavés mouillés.
Les gens s'efforcent de compter
En pensée
Les innombrables gouttes d'eau qu'auraient
Laissé tomber les nues, les airs,
Les parapluies et les gouttières.
Sérum maudit instilant une vie
Une vie pauvre et rare,
Avare, somnolente, lente
Et . . . absente !

Dans cette ville où ils pleut quatre fois par semaine,
Deux petits vieux, enlacés, se promènent,
L'un à l'autre accrochés,
Tels deux jouets cassés.

En français par D. I. SUCHIANU

Dessin par MATTIS TEUTSCH

Ioan Căianu-Valachus, musicien humaniste

La vie et l'activité des personnalités politiques et culturelles de l'époque humaniste ont constitué pour l'art du XXe siècle une source d'inspiration permanente, et ont engendré des œuvres de grand souffle, romans, épopées cinématographiques, pièces de théâtre, livrets d'opéra, etc. *Marele Cîntec* (« Magnus Cantus »), le dernier roman de Mihail Diaconescu, représente en ce sens un exemple éloquent: c'est l'histoire de la vie passionnée et passionnante de Ioan Căianu-Valachus, une des personnalités les plus marquantes de la musique roumaine, de la période de confluence de l'Humanisme et du Siècle des Lumières, du passage de la Renaissance au Baroque. Mihail Diaconescu n'a pas permis à sa fantaisie créatrice d'inventer la réalité, il a voulu refaire, après une documentation historique minutieuse, l'image d'une société contradictoire, intégrant dans son cadre le portrait le plus vraisemblablement possible du compositeur transylvain et respectant fidèlement la vérité de l'époque dans toutes les descriptions de lieux, de personnages, dans les titres d'ouvrages ou la reconstitution des actes et des documents. Ainsi, la personnalité de Ioan Căianu acquiert dans cette œuvre de fiction une consistance d'une véridicité surprenante. Stimulé par l'exemple de Mihail Diaconescu, nous nous proposons d'esquisser à notre tour, dans les pages qui suivent — et en faisant appel aux sources découvertes récemment par les musicologues roumains et étrangers — la figure de Ioan Căianu et l'importance de sa création dans le contexte de la musique roumaine et universelle.

La biographie de Ioan Căianu, le savant moine franciscain, Roumain de Transylvanie, est encore sujette aux hypothèses après les trois siècles qui se sont écoulés depuis sa mort et en dépit d'une riche littérature de spécialité, de nombreuses études, monographies et éditions critiques de son œuvre. Après que, pendant plus d'un demi-siècle, les musicologues européens eurent accepté l'année 1629 comme date de naissance et 1687 comme date de sa mort, le chercheur de Cluj-Napoca, Vasile Mocanu, nous propose *le 8 mars 1627* pour date de naissance, fondant son assertion sur des documents récemment découverts dans l'archive du Vatican et *1698* pour date du décès, dans le couvent d'*Estelnic*. Des éléments nouveaux, surprenants, fondés sur des documents encore peu étudiés par les érudits contemporains, mentionnent la présence du musicien en Moldavie, ce qui confère à l'activité de Ioan Căianu des vertus supplémentaires, des significations politiques et artistiques particulières. Le passage des Carpates de Transylvanie, son pays natal, et sa venue dans la Moldavie fraternelle, est un nouvel argument contre toute tentative visant à contester son origine valaque. Prêcher et se faire écouter par des gens du même sang, qui parlent la même langue veut dire appartenir corps et âme au peuple roumain. Du reste, les orgues réparées

Ioan Căianu

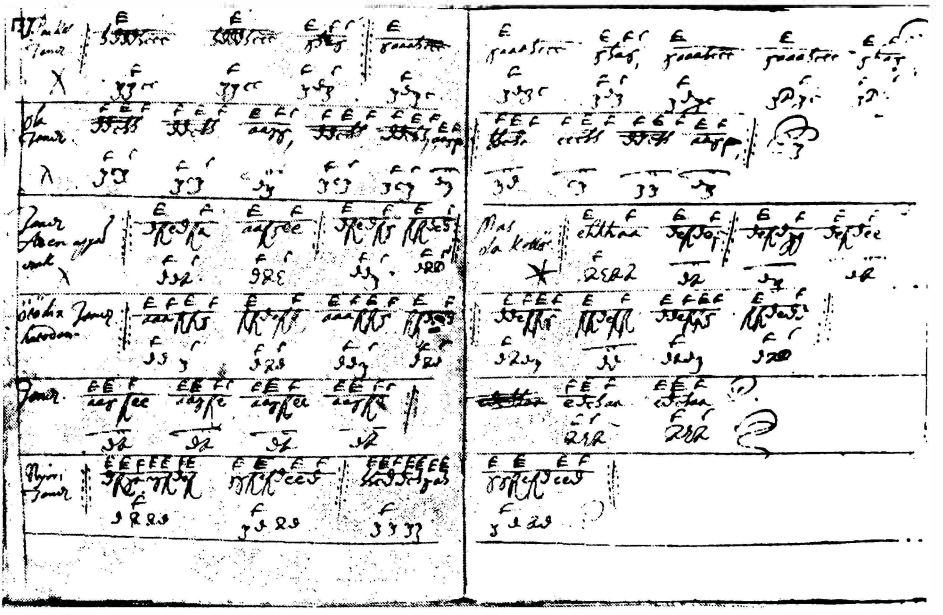
par Ioan Căianu, son acte de baptême, son ouvrage intitulé *Herbarium*, divers autres registres, la première page du manuscrit *Hortulus Devotionis*, etc. portent l'inscription qui précise, expressément, l'origine du musicien: *Ioannis Caioni Valachus, Johannes Kajoni Valachus, Ioannes Kajoni de Kis Kajon annos circiter in natione Valachus ex parentibus schismaticis* . . .

Aujourd'hui, on peut affirmer avec certitude que Ioan Căianu a été une personnalité de type Renaissance. Il connaissait parfaitement, à part le roumain, le latin, l'allemand, le hongrois et l'italien. Il semble qu'il avait également des connaissances de langues slaves et de grec ancien. Du reste, ses relations professionnelles avec Trnovo (Slovaquie) et Cracovie (Pologne) plaident pour ces suppositions. Fait caractéristique pour les humanistes de grand horizon culturel, Ioan Căianu a disposé d'une grande bibliothèque personnelle, comprenant des livres en éditions bibliophiles rares, des impressions princeps et des incunables, et il avait lu les ouvrages essentiels de théo-

logie et de philosophie de son temps dans leurs langues originaires; il s'était également procuré de Venise, Rome, Cologne et Cracovie de nombreuses partitions musicales, dont l'*Opera Omnia* de Ludovic Viodana. Il nous semble que ce qui définit le mieux sa figure d'érudit de type Renaissance c'est le nombre et la diversité de ses préoccupations scientifiques et artistiques. Ioan Căianu a été théologien, historiographe, philosophe, botaniste, pédagogue, poète, peintre, compositeur, folkloriste, organiste, constructeur d'instruments de musique, typographe, relieur de livres etc. Cependant, il semble qu'il était avant tout passionné de musique et de théologie, ses principales créations étant liées à ces domaines, si rapprochés à l'époque.

Pour bien des personnalités européennes de type Renaissance les rapports spirituels avec d'autres érudits ou artistes ainsi qu'avec des membres appartenant aux maisons régnantes sont caractéristiques. La biographie de Ioan Căianu nous offre une grande abondance de pareils contacts culturels, de relations de toute espèce. Une place à part dans ce cadre est occupée par ses relations permanentes avec les intellectuels représentant toutes les nationalités qui cohabitaient dans les pays roumains (Roumains, Allemands, Hongrois). Il a souvent quitté Mănăşturul Clujului et Şumuleul Ciucului où il résidait habituellement pour aller jusqu'à Iaşi et Bacău, Alba Iulia et Braşov. Ses pérégrinations l'ont conduit surtout dans les villages roumains, allemands et hongrois. Il a entretenu une correspondance avec des érudits de nombreux centres européens, tels que Venise et Rome, Cologne et Trnovo, Budapest et Cracovie, et il pourrait être considéré comme une véritable « ambassadeur » de la culture roumaine à l'étranger, un médiateur entre l'Europe de l'Occident et celle de l'Orient. Il nous faut encore mentionner parmi ses relations, les contacts qu'il avait eus avec les familles régnantes de Hongrie et de Moldavie (il a participé, par exemple, aux noces des deux filles de Vasile Lupu, prince de Moldavie) ainsi que les rencontres fréquentes — personnelles ou indirectes — avec la Curie romaine, les évêques de Trnovo, Alba Iulia et Iaşi, et avec les nonces apostoliques de passage en Transylvanie.

Pendant toute cette activité si diverse et intense, il nous semble que le trait fondamental de l'humaniste Ioan Căianu a été l'attitude profondément patriotique, sur laquelle se fondait ce dialogue national et universel. Dans tout ce qu'il a entrepris, il a tenté de resserrer les liens entre les Roumains, ainsi que ceux entre les Roumains et les nationalités cohabitantes de Transylvanie. Vers la fin de sa vie, ses pérégrinations entre la Transylvanie et la Moldavie se sont multipliées. Quand l'invasion des Tartares en Moldavie, à la fin du XVIIe siècle a obligé les habitants de Cotnari à chercher refuge chez leurs frères de Transylvanie, au-delà des Carpates, ce fut Ioan Căianu qui en hébergea quelques-uns dans le couvent de Şumuleul Ciucului. Le patriotisme du musicien-théologien apparaît clairement, jusque dans les moindres détails de ses gestes. Faisant une analyse détaillée du *Codex Caioni*, œuvre principale de l'humaniste transylvain, le compositeur roumain contemporain Sigismund Toduţă remarquait, dans la revue « *Tribuna* » du 8 février 1958: « Les œuvres de la littérature musicale cultivée d'Occident sont placées, dans ce *Codex*, dans la proximité immédiate des chansons populaires roumaines. Ce rapprochement



Page autographe du *Codex Caioni*. Sur la deuxième ligne: *Olah Tancz* (danse valaque)

n'est pas fortuit. La culture musicale nationale, qui s'inspire d'un fond populaire, n'est pas un phénomène isolé et ne vit pas comme une abstraction, séparée du circuit des valeurs spirituelles universelles. Elle a des contingences intimes avec les idées positives, avec l'ensemble des moyens d'expression et les formes vivantes qui expriment le monde contemporain. Les ignorer signifie implicitement couper les ailes et priver de lumière la culture musicale nationale elle-même. »

La conscience claire, permanente, de sa nationalité roumaine a été pour Ioan Căianu une raison de fierté. Il a voulu expressément afficher partout son origine, en un moment où la nation roumaine de Transylvanie se trouvait sous domination étrangère. Et, toutes les fois qu'il créait quelque chose, un instrument original de musique, par exemple, il sentait le besoin de faire savoir que c'était l'œuvre d'un Roumain. C'est ainsi qu'en 1656, lorsqu'il construisit une épinette en utilisant du bois de charme de Transylvanie pour l'exécution des 75 touches de l'instrument, après avoir mentionné cette nouvelle — dans l'*Herbarium* — en hongrois, il signe en latin: *Fr. / ater / Ioanne Kajoni Valachus Organista Conv. / entus / Csikiensis Sacerdos.*

La culture musicale de Ioan Căianu, loin de se borner aux connaissances de chaque humaniste de formation universelle, était celle d'un véritable professionnel. En feuilletant ses manuscrits, nous observons qu'il maîtrisait parfaitement la notation musicale carrée et la tablature. *Codex Caioni* utilise le système de notation pour orgue « Ammenach », caractéristique pour toute la musique européenne. Dans cette anthologie de pièces musicales

qu'est son *Codex*, on retrouve des œuvres représentatives des compositeurs les plus connus des écoles de Venise et de Rome, de Dresde et de Nüremberg: Ludovic Viodana, Horatio Tarditi, Alessandro Grandi, Adriano Banchieri, Giovanni Rovetta, Hans Leo Hassler, Heinrich Schütz, etc. À part ce répertoire usuel, laïque pour une grande partie, Ioan Căianu conservait dans sa bibliothèque personnelle tout le répertoire musical religieux *(Missale romanum, Antiphonarium, Cantionale* etc.). Quelle est la conclusion que l'étude minutieuse de ces ouvrages impose?

En premier lieu, il est clair que le musicien roumain connaissait parfaitement la création musicale qui se rattachait aux cultes catholique, luthérien, calviniste, etc., aussi bien que la littérature musicale laïque classique de son temps. Ensuite, il en résulte que le musicien était au courant de tous les genres et formes de musique vocale, instrumentale et de chambre du XVIIe siècle et qu'il connaissait aussi les danses de Cour occidentales. C'est ainsi que l'on peut retrouver dans le *Codex Caioni* des pièces d'un spécifique français, espagnol, italien ou allemand telles que l'allemande, la courante, la sarabande, la pavane, la gaillarde, la volte, le passamezzo, le ricercare, le branle, etc. Nous sommes persuadés que bien de ces pages musicales ont été interprétées aux réunions de la Cour, aux soirées musicales, aux noces princières, concerts et spectacles scolaires auxquels Ioan Căianu jouait de l'orgue et de l'épinette.

Nombre d'exégètes occidentaux de l'œuvre du « Valaque » ont négligé le profond intérêt que ce dernier a manifesté pour la musique populaire. Il est probable que ses préoccupations de médecine populaire (concrétisées dans l'*Herbarium)* et son contact direct avec les villages roumains et hongrois de Transylvanie aient suggéré au musicien attentif et sensible aux beautés de la création populaire de conserver ces trésors. Ainsi, ont trouvé leur place dans le *Codex Caioni* des chansons et des danses populaires non seulement roumaines, mais aussi hongroises, allemandes, slovaques et tsiganes. Il en a adapté certaines dans l'esprit de la musique de Cour de l'époque et en a aussi laissé d'autres à l'état pur, leur ajoutant seulement une forme harmonique ou polyphonique. Il faut remarquer les cadences originales à la fin des danses, ainsi que la richesse des rythmes. Les documents écrits que ce « folkloriste » attentif nous a légués constituent un argument supplémentaire pour le professionnalisme du musicien roumain.

Il n'est pas dans notre intention d'étudier l'écho que le legs de Ioan Căianu a eu à travers les siècles. Le fait que son anthologie de chansons *Cantionale catholicum* a été imprimée jusqu'à présent dans de nombreuses éditions (on a publié à Budapest en 1973 un livre de culte comprenant des mélodies « classiques » du musicien roumain et on a souvent imprimé les chansons de Ioan Căianu jusqu'à la veille de la deuxième guerre mondiale dans les typographies de Moldavie et de Transylvanie) prouve l'originalité et l'accessibilité du melos du créateur valaque. Dans le même sens, le *Codex Caioni*, qui constitue une expression de l'esprit humaniste, par le rapprochement des œuvres laïques et religieuses appartenant aux maîtres de la musique européenne et au compositeur autochtone, peut être considéré un pont des

rapports intellectuels entre l'Est et l'Ouest, aussi bien qu'entre le peuple roumain et les nationalités cohabitant avec lui sur le territoire des Pays roumains.

Aujourd'hui, l'œuvre musicale de Ioan Căianu constitue la base de plusieurs créations originales signées par des compositeurs contemporains de Roumanie, tels que Doru Popovici, Ludovic Baci, Ion Ivan-Roncea, Szabo Csaba, etc., de même que les danses roumaines du *Codex Caioni* ont pénétré dans le répertoire des pianistes et organistes roumains et sont diffusées partout à l'étranger. Le chœur *Madrigal* a enregistré sur des disques *Electrecord* ses pièces vocales et l'orchestre de musique ancienne *Ars Rediviva* en a enregistré les œuvres orchestrales. En dépit du fait que le manuscrit du *Codex* a disparu pendant la deuxième guerre mondiale, les compositeurs et musicologues contemporains font souvent appel — en utilisant les photocopies — au fonds musical inestimable, légué par Ioan Căianu.

Créateur d'une tenue artistique d'élite, humaniste de taille européenne, Ioan Căianu a frayé son chemin à l'affirmation du génie musical roumain dans le monde, non pas tant par l'œuvre proprement dite, transmise à la postérité, mais surtout par les idées — soutenues avec passion et esprit de suite — concernant la valeur remarquable de la culture musicale de son peuple.

VIOREL COSMA

MIHAIL DIACONESCU (n. 1937) s'est imposé au public non seulement comme romancier, mais aussi comme critique et historien de la littérature et critique d'art. Ses romans (Les Rêves ont des contours précis — **1963,** Les Couleurs du Sang — **1973,** La Vérité du rhéteur Lucaci — **1977,** Les Ombres de la nuit — **1980,** Magnus Cantus — **1980), la monographie qu'il a consacrée à** Gib I. Mihăescu **(1973), et la plupart de ses essais ont pour thème central la vie et l'œuvre d'intellectuels et de savants confrontés avec l'histoire, avec l'adversité d'un destin tragique. Ses romans se caractérisent par la rigueur de leur documentation historique et la prédilection pour les événements puissamment dramatiques et se déroulent dans une atmosphère hautement pittoresque. Docteur en philologie, M. Diaconescu est à l'heure actuelle maître de conférences d'histoire et d'histoire littéraire à l'Institut d'Enseignement supérieur de Pitești. De 1972 à 1975 il a été** Gastdozent **de langue et civilisation roumaines à l'Université « Humboldt » de Berlin.**

MAGNUS CANTUS

par Mihail Diaconescu

Pater Ioan Căianu-Valachus leva les yeux de la page manuscrite qu'il venait si soigneusement de remplir et, brusquement, la mélodie qui n'avait cessé de hanter son imagination s'imposa à lui fortement. Les hautes et pures voix qu'il était seul à entendre montaient et descendaient doucement, modulant un air lent, apaisant autant que nouveau. Ainsi le *Magnus Cantus Cœlestis*, auquel il travaillait depuis quelques mois, en fait déjà depuis l'été, pouvait s'enrichir d'au moins deux fragments, qui lui paraissaient plus beaux que toutes les parties qu'il en avait achevées jusqu'alors. Il demeura immobile quelques instants, au comble de l'exaltation et de la joie. Puis il se pencha prudemment en avant, comme s'il eût craint de dissiper le profond silence qui l'entourait. Il saisit la plume d'une main qui tremblait — c'était comme si ses doigts se fussent complètement vidés de sang. Les quelques longs signes qu'il ajouta fébrilement sur la feuille lui semblaient représenter de loin la plus précieuse des victoires qu'il eût remportées depuis qu'il était venu à Alba. Le fait que sa joie se mêlait au doux visage de Suzana, sa noble hôtesse, à l'angoisse profonde et impatiente, toute-puissante, liée à l'attente de leurs rencontres, lui donnait une sensation de trop-plein spirituel qu'il lui semblait parfois ne plus pouvoir supporter. Ces rencontres étaient rares, furtives et trop brèves, comme il arrive toujours lorsqu'un moine cloîtré a pour maîtresse secrète

une dame noble, descendant d'une famille illustre. Mais c'était là peut-être justement ce qui donnait à leur liaison une profondeur insondable, la rendant plus forte que jamais.

Il déposa la plume humide et les doigts de sa main droite battirent la mesure, comme s'il n'eût pas été assis devant une table quelconque, mais devant un vrai orgue. Le *Magnus Cantus Cœlestis* devait être, du moins c'était ainsi qu'il le concevait, une œuvre pleine de fougue, de passion impétueusement déchaînée ou vigoureusement contenue, célébrant la beauté du monde et de la création, du ciel et de la terre, de toutes choses connues ou encore inconnues. Un chant haut et fort, un chant magnifique et grandiose, un chant de gloire surtout, c'est ainsi qu'il voulait que fût son œuvre. Il se prit à murmurer, puis à siffler et l'air retentit pour quelques instants dans son imagination comme dans une vraie cathédrale, aux voûtes immenses, au son plein et lourd qui s'élevait jusqu'au haut du ciel. La musique s'épanchait naturellement, dans un torrent impétueux de gloire toute-puissante.

Lorsque les derniers sons se furent envolés vers les hauteurs, le corps ardent de Suzana lui apparut de nouveau, si proche et avec tant d'insistance qu'il lui sembla qu'elle était là. Inconsciemment, sa main ébaucha un geste. Mais l'image disparut et pater Ioan comprit que l'attente serait difficile ce jour-là.

Il se leva lentement. Les images et les sons qui dominaient son âme s'évanouissaient rapidement. Par l'étroite fenêtre garnie de barreaux de fer il apercevait à l'horizon, par-delà les saulaies qui bordaient le Mureș, s'étendant vers le midi, des collines aux pentes douces. La fin-septembre jetait sur les arbres et les champs des couleurs rougeâtres, on aurait dit du sang. Le jour était chaud, plein de lumières étranges et de sons étouffés qui venaient de partout. Il se sentit tout à coup triste et l'obligation d'attendre ici, dans la maison de la noble dame Suzana Cîndea, le pater Antonio Bagellardi da Belluno, membre de l'illustre ambassade venue de Paris à la cour de Sa Seigneurie le prince Mihail Apafi de Transylvanie, ne réussit plus à éveiller son intérêt. Pour ce qui était de l'autre tâche qu'il devait accomplir ce jour-là, celle d'accompagner les novices et les frères plus jeunes du couvent de Șumuleu à la Cour, où l'on répétait les danses et les chœurs pour la fête, si impatiemment attendue, que le prince donnait en l'honneur des hôtes étrangers, elle lui pesait comme une véritable corvée. Le fait que les chants de ses novices avaient éveillé tant d'envie parmi les autres moines, franciscains ou jésuites, l'attristait et l'inquiétait. Pendant les répétitions, certains de ces très pieux frères l'avaient même menacé de le dénoncer aux supérieurs de Rome. Ils l'accusaient — et ces accusations étaient parfois formulées avec une animosité bien près de la colère — d'avoir toléré dans le programme de ses novices des choses atroces, hérétiques, dans le seul but de plaire au prince calviniste. S'ils l'avaient pu, les autres moines l'auraient expulsé sans ménagement de la cité d'Alba. Pater Ioan s'assombrit et ses mains serrèrent les barreaux de la fenêtre. Il appuya doucement son front contre la vitre. La joie provoquée

par les mélodies qui avaient hanté son imagination s'éteignait peu à peu; il ne subsistait plus que la langueur douloureuse qui s'emparait de lui toutes les fois qu'il se rappelait combien il était seul et qu'il n'avait aucun pouvoir. Une image du passé lointain, lorsque, jeune homme à peine âgé de dix-sept ans, il montait un étalon à robe grise des écuries du comte Heller et parcourait à une allure insensée les saulaies et les bocages du bord du Someş, s'imposa vivement à son esprit, mais étrangement mêlée à celle des saules et des aulnes de la rive lointaine du Mureş. La noble dame Suzana y surgissait aussi, curieusement, tantôt comme une enfant folâtre, ignorant la peur, toujours prête à l'accompagner, tantôt comme une veuve altière, éclatante de beauté, entourée à la Cour d'Alba de la plus grande des considérations. Vraiment, les heures d'attente, jusqu'à leur rencontre nocturne tant désirée étaient plus longues et pesantes que d'habitude.

Des coups légers à la porte le firent tressaillir. Il se hâta d'ouvrir. Le valet de la noble dame Suzana, un vieillard tout guindé dans ses habits de velours chamarré brodés d'or s'inclina profondément devant lui. Sur le seuil, attendant qu'on l'invitât à entrer, se tenait le pater Antonio Bagellardi da Belluno, un homme haut et fort, à barbe blanche et tonsure fraîche et au regard limpide. Un jeune frère aux cheveux roux, vêtu d'un froc tout neuf et aux regards curieux, son serviteur sans doute, attendait respectueusement quelques pas en arrière.

— *Benedico te!* dit d'une voix claire l'émissaire du pape, en levant la main et en faisant le signe de la croix.

— *Laudetur Jesus Christus*, répondit pater Ioan à voix basse.

Ensuite il s'empressa de s'agenouiller et de baiser le bas de la robe d'un brun fauve. L'envoyé du Saint Père de Rome faisait partie de la confrérie des frères observateurs de l'ordre séraphique de Saint François. La robe ample, coupée, contrairement aux règlements sévères de l'ordre, dans le meilleur tissu possible, ses mains blanches aux doigts longs et aux ongles fins, son air à la fois doux et imposant d'homme sachant se maîtriser, révélaient dès le premier coup d'œil que le pater Antonio était vraiment le religieux que Dieu et ses supérieurs de Rome avaient choisi pour parcourir le monde et visiter les Cours princiaires et impériales. Il fit un geste et pater Ioan se leva. D'un autre geste il signifia à son serviteur de s'éloigner et de l'attendre là où allait le conduire le valet guindé de leur hôtesse.

Après avoir soigneusement refermé la porte, pater Antonio s'assit sur la chaise qui se trouvait à sa portée, inspectant la pièce d'un regard scrutateur. Pater Ioan s'empressa de l'assurer, en balbutiant, qu'aucune oreille étrangère ne pouvait les entendre.

— Je vous imaginais différent, fit l'émissaire du Saint Père.

Pater Ioan plissa le front, sans comprendre.

— C'est-à-dire? osa-t-il demander.

— Plus âgé, expliqua le frère observateur.

Il parlait roumain avec une certaine lenteur, mais assez distinctement et clairement. Le fait d'avoir passé longtemps auparavant quelques

années à Iași et à Tîrgoviște expliquait suffisamment sa connaissance du roumain.

— J'ai quarante-cinq ans, murmura pater Ioan. Mais parfois, ajouta-t-il, je me sens encore très jeune... D'autres fois, au contraire, je me sens très vieux...

— On sait à Rome que vous êtes le plus diligent des moines des monastères catholiques de Transylvanie. Le plus distingué !

Pater Ioan baissa les yeux, les bienséances lui interdisaient de répondre. C'est alors seulement que l'émissaire du Saint Père fit signe à son hôte qu'il lui permettait de s'asseoir, mais continua de le regarder en silence, l'esprit ailleurs. Ou peut-être l'examinait-il attentivement, sans se hâter de parler. Pater Ioan sentit sa gorge se nouer.

— Comment vont les préparatifs des novices pour les fêtes de la Cour? s'enquit pater Antonio. J'ai entendu dire du bien des jeunes de Șumuleu.

Le frère observateur n'entrait donc pas dès le début au cœur de la question. Ce retard était voulu. Pater Ioan sentait peser sur lui le regard scrutateur.

— Nous sommes très heureux, avoua-t-il, que Sa Seigneurie le prince Apafi nous ait appelés, nous aussi, à la Cour. Les princes calvinistes sont d'habitude impitoyables pour les catholiques, ce qui est tout naturel d'ailleurs. Mais l'école de Șumuleu a bonne réputation. Nous y avons des élèves de nationalités différentes qui apprennent tous le latin avec la plus grande assiduité. Ils savent chanter, illustrer de manière raffinée les histoires sacrées, pleines de hautes significations, se conduire avec civilité. La renommée de l'école est arrivée jusqu'à la Cour...

— Croyez-vous que ce soit la seule renommée de l'école de Șumuleu qui vous ait valu cet honneur?

— Mais oui... c'est ce que nous pensions, dit pater Ioan; il n'y avait pas trace d'orgueil dans sa voix.

L'émissaire papal se tut à nouveau, puis:

— Eh bien, moi, je ne le crois pas, fit-il à voix basse, mais tout aussi distinctement.

Pater Ioan demeura immobile, attendant une explication.

— Sa Seigneurie le prince Mihail Apafi, reprit enfin l'émissaire de Rome, espère obtenir l'aide de l'Occident pour pouvoir résister à la menace autrichienne. Prague veut annexer sans délai la Transylvanie. Ainsi, comme l'étendard de la guerre a été levé entre Paris et Prague, le prince de Transylvanie a tourné ses regards vers le Roi Louis des Français. Notre Saint Père est au courant de tout ceci, et bien qu'il y ait actuellement certaines dissensions entre le Saint-Siège et Paris, il a fait en sorte que l'ambassade envoyée par le Roi Soleil en Transylvanie comprenne aussi deux hommes d'église. Ils ont pour mission de se renseigner sur les possibilités d'améliorer le sort des catholiques de ce pays. Voilà pourquoi nous sommes ici à Alba, moi et le très pieux abbé Dominique Révérend, un vrai savant qui n'en est pas à sa première ambassade puisqu'il a été aussi dans la

Hongrie occupée par les Turcs, et dont vous devrez absolument faire la connaissance. Quant à moi, si le Saint Père m'a chargé de cette mission qui m'a conduit de Rome à Paris puis de Paris à Alba, c'est justement parce que j'avais déjà visité le pays et je connaissais en quelque sorte les réalités de la Transylvanie, de la Moldavie et de la Valachie . . .

Pater Ioan ne put s'empêcher de froncer les sourcils. Il commençait à comprendre l'importance tout à fait exceptionnelle de son entretien avec l'émissaire du Saint-Siège.

— On sait par ici, dit-il, que Sa Seigneurie Mihail Apafi se fonde sur l'appui des Turcs, dont il est le plus fidèle sujet. Quant à ses relations avec Paris . . . nous n'en savons rien, hors le fait qu'il vient de recevoir une ambassade.

— Vous l'apprenez maintenant, dit tranquillement pater Antonio. Et l'apprenant, vous vous rendez compte aussi du prix qu'acquiert la bienveillance du prince Apafi à l'égard de l'école de Șumuleu. Une bienveillance qui, quoique pénible, ne peut manquer de lui valoir certains avantages . . .

Et pour la première fois depuis le début de leur rencontre, il eut un léger sourire de satisfaction. Pater Ioan le regarda dans les yeux, sans l'ombre d'un sourire. Au lieu de l'éclairer en quelque sorte, les confidences secrètes et sans doute très importantes du frère observateur le laissaient dans la plus profonde ignorance.

— Mais moi, quel rapport ai-je avec tout cela? demanda-t-il nettement. Pourquoi m'a-t-on demandé d'accompagner les novices à Alba?

Un froid éclair de contentement passa dans le regard de pater Antonio.

— Nous devons nous attendre, attaqua-t-il enfin le fond de la question, à ce que commence pour nous, par suite des accords conclus entre Paris et le prince Apafi, une rude besogne — celle d'affermir la foi catholique en Transylvanie. Les moines catholiques, bien que peu nombreux et insignifiants comme force à présent, doivent être plus assidus que jamais. La situation de la Transylvanie est connue du Saint-Siège, à Rome . . . L'Église apostolique romaine doit gagner ici la majorité des habitants . . . Mais cette majorité est formée de Roumains . . . qui sont presque tous très loin de l'Église de Rome . . . ils sont farouchement attachés à leur schisme oriental, dont personne ne peut les tirer . . . aussi l'avenir de la foi catholique en Transylvanie dépend-il de la façon dont nous saurons traiter les Roumains . . . ils sont tout notre espoir.

— L'Église romaine de Transylvanie compte peu de fidèles . . . elle est très faible . . .

— Elle est très forte au contraire, car elle détient la vérité, le corrigea tranquillement pater Antonio. Les circonstances présentes sont plus que favorables . . . si le prince Apafi sort victorieux de son conflit avec l'Autriche il se devra de montrer sa reconnaissance à ceux qui l'auront soutenu . . . y compris au Saint-Siège de Rome lequel, par l'intermédiaire de ses émissaires membres de l'ambassade de Paris, demande la sauvegarde des droits naturels de l'Église catholique . . . Nous lui demanderons en

PETRE GHEȚA :
Fleurs (huile sur verre)

TOADER TURDA :
Les frères Petreuș (bois sculpté et peint)

GHIȚĂ MITRĂCHIȚĂ:
Paysans à table, hier et aujourd'hui (huile sur carton)

La surprise de l'art naïf

Surgi sur le fond du développement de la civilisation technologique, des excès uniformisateurs de la production industrielle, de même que de la circulation intense des images dans son environnement, l'art naïf représente à chacun de ses moments une forme d'affirmation de la personnalité de l'individu. Non pas qu'il se veuille une tentative d'évasion de l'artiste moderne désireux de se replier dans un alphabet violemment personnel pour se soustraire à l'académisme des expériences ; l'art personnel ignore la fuite, l'écart, la conscience de se détacher d'un climat artistique saturé de formules et de modalités ; c'est un réflexe-archétype de la sensibilité humaine, un « contrôle » institué par une réalité primordiale. L'artiste naïf se trouve dans l'état idéal de réceptacle et de restitution du réel auquel ne manquent que

les instruments de l'instruction plastique : état d'ingénuité, plongeon au-delà de tout ce qui signifie convention, abandon de tout échafaudage artistique historiquement constitué, écho de la « vérité primaire », sentiment d'un monde à son premier matin. Le fabuleux de cet art ne se superpose pas non plus à celui de la vision enfantine où les zones qui échappent à sa découverte créent des formes fantastiques ; ici, dans le périmètre de l'art naïf, une réalité nous est communiquée qui est passée par la sensibilité de l'artiste et en a conservé le charme et la fraîcheur. Parvenue directement, sans contrefaçons et artifices, dans l'œuvre, la réalité est si imprégnée de sa propre condition qu'elle en devient miraculeuse.

L'image créée par l'artiste naïf a quelque chose d'exclamatif, une franchise qui exclue l'alambiqué et le programme. Ignorant les « crises » d'originalité de l'art en général, l'artiste naïf accepte avec désinvolture les improvisations formelles, tous ce qui, à un moment donné, lui semble être l'expression de son agitation intérieure. Mais l'art naïf se place aussi en dehors de la tutelle des standards folkloriques. Il est loin de ce que nous nommons « art d'amateur » où fonctionne le complexe du professionnalisme et qui ambitionne l'élaboration concertée et l'écriture savante. Sans préjugés de langage aucun, l'artiste naïf se communique soi-même ou plus exactement il communique le réel dont il prend en possession. Il n'utilise pas dans son discours un certain code, mais se dévoile sur-le-champ dans une image totale, qui reprend chaque fois tout dès le début.

La culture contemporaine roumaine a réceptionné les propositions de l'art naïf en un moment où l'annexion de nouveaux territoires de la connaissance fertilise visiblement la création plastique. De sa fascinante aventure, l'artiste naïf offre au champ de l'expérience des aspects d'une réalité soit inédite, soit « oubliée » derrière les clichés de l'imagerie quotidienne. Peintres et sculpteurs, les artistes naïfs roumains présentent — phénomène typique pour les mutations souffertes par la culture populaire dans le processus du passage de la société rurale à la société des villes — la nostalgie du naturel, de la végétation vitale et régénératrice, aussi bien que le spectacle plein de promesses mais aussi d'interrogations des structures citadines.

CONSTANTIN PRUT

ION NIȚĂ-NICODIM :
Iancu et les gens du village (huile sur toile)

NECULAI POPA de Tîrpești:
Dans la forêt (pierre)

premier lieu de reconnaître et de défendre les droits de l'évêque catholique, de lui témoigner du respect et de lui permettre d'entretenir des relations plus étroites avec Rome... Si, au contraire, les Autrichiens sont vainqueurs, et que la Transylvanie se sépare de l'Empire Ottoman, ces droits seront d'autant mieux préservés par l'empereur de Prague... quoi qu'il advienne donc, notre Sainte Mère l'Église de Rome n'a rien à perdre... C'est Dieu lui-même qui en a décidé ainsi, après tant de rudes épreuves que nos fidèles ont eu à subir dans ce pays...

— Je ne comprends toujours pas, fit calmement pater Ioan, quel rapport il y a entre tout ceci et mon humble personne...

— Un rapport bien naturel, lui répliqua le frère observateur avec bienveillance. Nous vous observons depuis longtemps, par l'intermédiaire de plusieurs personnes de toute confiance et par les moyens convenables... Je peux vous nommer une de ces personnes, c'est un ami commun.

Pater Ioan leva la tête et le regarda droit dans les yeux.

— Il s'agit de *frater* Gavril Ivul de la *Societas Jesu*, dit l'émissaire papal en esquissant un sourire. *Frater* Gavril jouit d'une grande audience à Rome dans les questions regardant les Roumains, car tout le monde le connaît comme un vieux moine de grande sagesse, docteur en philosophie et *magister* renommé, *ordinarius* à l'Université impériale de Vienne. *Frater* Gavril a écrit au Saint Père au Vatican, au sujet de son frère en Dieu, pater Ioan Căianu-Valachus. Il vous estime et vous aime profondément, mais au-delà de son amour pour vous, il juge de toute chose avec lucidité, en homme sage, qui sait voir et défendre les intérêts de l'Église...

Troublé, Pater Ioan baissa les yeux. Il n'arrivait toujours pas à comprendre où pater Antonio voulait l'amener.

— On est donc au courant à Rome, poursuivit l'émissaire du Saint-Siège, des agissements magnifiques du frère Ioan de l'ordre séraphique de Saint François. Son assiduité et ses œuvres témoignent de la grâce que Dieu lui accorde. Nous pensons le faire élire *vicarius apostolicus generalis* de la sainte église romaine du pays de Transylvanie...

Pater Ioan demeura immobile, bouche bée et yeux écarquillés, pendant quelques instants. Des frissons glacés couraient sur son échine. Il avait enfin compris. Dehors, le soleil de midi brillait, resplendissant, mais dans la chambre richement décorée de sa bien-aimée il faisait plus froid que dans une cave humide.

— Sa Sainteté l'évêque Casimir est encore vivant, murmura-t-il faiblement, tâchant de se défendre de la nouvelle qu'on venait de lui communiquer comme d'un danger. Je sais également que frère Vartolomeu Szebelebi, l'abbé jésuite de Sînzieni, convoite depuis longtemps la dignité de *vicarius*... il s'est déjà assuré l'appui de certains de nos frères et de nobles puissants, avec lesquels il entretient des rapports étroits. Il est parent du haut seigneur le comte Mihail Teleki, chancelier du pays de Transylvanie...

— Vous ne m'apprenez là rien de nouveau, répliqua, sans se départir de son calme, l'émissaire de Rome. Mais nous — fit-il encore en le regardant froidement dans les yeux — nous pensons que notre frère Ioan a

plus de mérite . . . Nous pensons aussi qu'étant d'origine roumaine, il sera plus utile à notre cause . . . Je vous ai déjà dit que l'avenir de la foi catholique en Transylvanie dépend de l'attitude de la majorité . . . c'est-à-dire des Roumains . . .

Pater Ioan commençait enfin à comprendre la signification accablante de leur rencontre. Un sentiment écrasant de peur l'envahit soudain. Le froid qui étreignait son âme, au lieu de disparaître, n'en devenait que plus pénétrant.

— Je ne suis pas digne, murmura-t-il, éperdu. Je suis faible et plein de péchés . . .

— Les hommes de confiance dont je vous ai parlé, fit pater Antonio, nous ont informés aussi sur les faiblesses de notre frère Ioan Căianu-Valachus. Nous n'ignorons pas sa liaison avec la noble dame Suzana Cîndea, ajouta-t-il encore, sans ménagement. Non plus que son plaisir à festoyer avec les laïcs, dans les guinguettes des villages ou dans les châteaux des nobles, où il chante des chansons profanes à la grande joie de la foule. Mais ce sont là faiblesses humaines que le temps fera disparaître. La prière et le jeûne vous y aideront. Nous attachons beaucoup plus d'importance à ces agissements sur les voies du Seigneur qui font de pater Ioan un combattant assidu dans les rangs de l'ordre séraphique de Saint François . . .

— J'ai peur, protesta à nouveau pater Ioan, que frère Vartolomeu n'ait déjà assuré, moyennant argent, son élection. Je me sens incapable de mener une bataille perdue d'avance !

L'émissaire de Rome fronça le sourcil. Il se demandait si la conduite de l'homme qu'il avait devant lui était dictée par une certaine prudence ou tout simplement par la peur.

— Nous avons cependant appris qu'il y a un mois à peine, le 27 août si je ne me trompe, nos frères vous ont élu *maître des novices* du couvent de Șumuleu. Les pieux frères Franciscus Emericus et Franciscus Bancovits, qui briguaient tous deux cette fonction, n'ont pas joui d'assez de confiance . . . Les responsabilités dont on vous a honoré jusqu'à présent, au couvent de Călugărenii Ardealului, puis à celui de Șumuleu, montrent également que nos frères estiment votre assiduité au service du Seigneur . . . pour leur propre bien d'ailleurs !

Pater Ioan ne répondit pas. Torturé par ses pensées autant que par le froid, il s'était retranché dans un sombre silence. Il serra sa soutane à la poitrine et s'agita, inquiet, sur son siège luxueusement capitonné de cuir luisant.

— Les lois de ce pays sont dures, ajouta-t-il encore, les illustres princes calvinistes les ont conçues ainsi pour que l'église romaine ne puisse rien décider sans leur assentiment . . . La loi du 8 décembre, *anno Domini* 1588, adoptée par la Diète de Mediaș stipule que les pères laïcs qui veillent sur l'Église commandent au *vicarius apostolicus*. Ces pères sont des nobles puissants, et leur influence est grande dans la Diète et auprès de Sa Seigneurie le prince Apafi. Ils ont l'appui du comte Mihail Teleki, le

chancelier. Ce sont eux, les hommes de pater Vartolomeu ! Ils s'emploient en sa faveur ! Les affronter est difficile.

— Mais non pas impossible, répliqua pater Antonio, comme étonné de cette avalanche d'arguments contraires. Du reste, le Saint-Siège en a décidé ainsi et sa décision et sans appel. Et d'ailleurs notre frère Ioan Căianu-Valachus ne manque pas non plus de relations utiles à la Cour et même dans la Diète. Nous savons par exemple que sa sœur, la noble et belle douairière Iudita Raţ, née Căianu, est très amie de l'illustre Lazăr Apor, bon catholique et l'un des hommes de confiance de Sa Seigneurie le prince Apafi. Madame Iudita Raţ se rend parfois au cimetière du couvent de Şumuleu pour se recueillir sur la tombe de feu son mari, l'*honorabilis* Giurgiu Raţ, mais surtout pour vous voir et vous demander conseil, comme entre bons frères que vous êtes... Nous savons également que certains nobles roumains, admis à la Cour en dépit de leur religion, rendent au prince des services inestimables, dans le cadre des relations naturelles existant entre la Transylvanie, la Moldavie et la Valachie... et que le prince même, s'il n'aime pas toujours ces seigneurs, est souvent obligé de tenir compte de leur avis... Nous savons aussi tout ce qui s'est dit et décidé lors du grand synode qui s'est tenu ici, à Alba, l'été dernier, avec la participation du métropolite Sava des Roumains, de ses évêques, ses archiprêtres et ses prêtres schismatiques, qui circulent à Iaşi et à Tîrgovişte comme chez eux... Nous sommes au courant, en outre, des relations du métropolite Sava non seulement avec certains de ces nobles, mais aussi avec les princes et les métropolites de Moldavie et de Valachie. Tout ceci est à prendre en considération ! Dois-je vous en dire davantage?

Pater Ioan leva les épaules dans un geste d'impuissance. Il lui était en effet difficile, sinon impossible, de résister aux arguments de ce frère opiniâtre, si maître de soi, qui l'exhortait à penser à la plus haute dignité dans la hiérarchie catholique de Transylvanie comme à la chose la plus naturelle. Il frissonna de nouveau. Le froid persistait.

— Il y a pourtant une autre chose encore, ajouta-t-il prudemment, qui m'empêche de détériorer mes relations avec frère Vartolomeu.

— Quoi donc? fit l'émissaire du Saint Siège, tout étonné.

— Frère Vartolomeu est *definitor provincialis* et *defensor ecclesiae.* Il vient de choisir pour assistant pater Augustin Balaş, qui est le second *defensor ecclesiae.* Les sentences qu'ils prononcent tous les deux sont extrêmement sévères. Le gouvernement du prince Apafi leur a permis de réclamer le bûcher chaque fois que sont découverts dans les villages des hommes ou des femmes accusés de sorcellerie. C'est donc là une question de vie et de mort. De plus, ils ont des relations utiles à Rome, à la *Congregatio sanctae inquisitionis* ... J'ai peur qu'ils n'inventent qui sait quelles accusations contre ceux qui me soutiendraient... Il y a trois semaines seulement, ils ont demandé qu'un de nos maîtres les plus savants, pater Petru Luncan, soit chassé de l'école et du couvent de Şumuleu, parce que, disaient-ils, sa conduite n'était pas celle d'un vrai moine franciscain. Et Sa Sainteté l'évêque Casimir a acquiescé à leur demande. Un affrontement

ouvert entre mes partisans et ceux qui voudraient m'écarter ne serait utile à personne. Il ne faudrait pas déclencher un tel conflit !

Cette fois-ci cependant, pater Antonio leva les épaules avec une fatigue qu'il ne se donna plus la peine de dissimuler. Il n'avait pas l'habitude de voir les religieux s'opposer à ses arguments.

— Je croyais savoir, le sermonna-t-il calmement, mais d'une voix dont il ne pouvait plus maîtriser la rudesse, que tous nos frères obéissent au Saint Père, et non pas à leurs propres impulsions. Qu'il est de leur devoir d'accomplir les ordres qu'ils reçoivent, selon leurs forces et possibilités. Nous ne manquons certes pas de moyens pour rendre pater Vartolomeu raisonnable ! Mais avant de le faire, il nous faut savoir dans quelle mesure l'élu du Saint Siège est décidé . . .

Il s'arrêta, les sourcils froncés, profondément mécontent. Pater Ioan Căianu n'osait plus souffler mot.

— Nous croyions aussi savoir, continua l'émissaire de Rome à le sermonner, que nos frères de l'ordre séraphique de Saint François font en Transylvanie, en Moldavie et en Valachie une œuvre apostolique, en prêchant la foi et en gagnant de nouvelles âmes . . . C'est d'eux que dépendent autant *la restauratio* que le *progressus ecclesiae Transilvaniae.* L'évêque de Transylvanie ou celui qui devient à sa place son *vicarius apostolicus* est aussi *praefectus missionis* . . . c'est-à-dire un combattant acharné, qui ne connaît pas le doute et ne faillit jamais à son devoir. C'est ainsi que l'on considère notre frère en Dieu, pater Ioan Căianu-Valachus, à Rome. Ceux qui l'ont connu se seraient-ils donc trompés? acheva-t-il en baissant la voix.

Cette fois-ci, pater Ioan baissa les yeux et fut longtemps à ne plus les relever.

Le froid persistait. Il se souvint, comme en rêve, des sons célestes qui avaient exalté son imagination avant l'arrivée de ce prêtre qui ne voulait pas le comprendre. Il ne savait plus et ne voulait plus résister à ses arguments. En fait, il ne savait plus très bien ce qu'il voulait. Il essaya de détourner la conversation pour pouvoir se dominer, se maîtriser de nouveau.

— Sa Sainteté l'évêque Casimir va mieux maintenant. Lorsque j'ai quitté Șumuleu, il y a une semaine, il voulait quitter le lit.

— On m'a dit pourtant, ce matin même, répondit froidement pater Antonio, qu'après le départ des novices et des *magistri* pour les fêtes d'Alba son état avait empiré. Il avait même perdu connaissance. Mon informateur se demandait quand le Seigneur allait enfin décider — il leva les yeux aux ciel — de mettre un terme à ses souffrances . . . Et, comme pater Ioan semblait horrifié par ce qu'il venait d'entendre, il s'empressa d'ajouter, sur un ton qu'il essayait de rendre plus intime:

— J'ai connu son éminence l'évêque Casimir à Rome, il y a quelques années, quand il a reçu le sacrement des mains du cardinal Spinola. J'y étais . . . Alors aussi, sa santé était chancelante. Il n'en a pas moins réussi à venir au Saint Siège pour recevoir la bénédiction. Quant à vous, mon père, justement parce que vous me parlez des inimitiés ouvertes ou cachées qui vous entourent, je ne vous conseille pas de vous hâter pour faire le

même voyage . . . Vous serez *vicarius apostolicus generalis, ordinarius sanctae ecclesiae catholicae Terræ Transilvaniae* avec l'approbation et selon la volonté de Rome, mais sans pouvoir pour le moment vous montrer au Saint Siège. . . Vous aurez le pouvoir ! Un très grand pouvoir même ! Vous serez l'instrument, choisi à dessein, d'une œuvre magnifique et glorieuse, qui doit atteindre peu à peu à une solidité parfaite. Vous deviendrez l'instrument béni, l'homme-moyen pour atteindre le but sublime de nos efforts, issus d'une très noble idée. Plus que tout autre prêtre, vous défendrez la *traditio* et *l'auctoritas ecclesiæ* dans ce pays. Vous aurez beaucoup à endurer, beaucoup à souffrir peut-être. Mais, mon père, vous devez rester le vase précieux qui recèlera toute notre confiance . . . Vous resterez ici, au milieu des ennemis, pour mener le combat et obtenir la victoire ! Ensuite, vous viendrez à Rome ! Et vous serez sacré évêque !

Pater Ioan détourna le regard. Sa gorge nouée lui faisait étrangement mal. Soudain, une cloche se mit à sonner dans le clocher de la cathédrale orthodoxe, du côté de la vieille muraille de la cité. Elle semblait sonner le glas, et ses tintements rendaient encore plus profond le silence inhabituel de la ville, baignée dans la froide lumière de l'automne.

— Nous nous reverrons et nous reparlerons de toutes ces choses, dit pater Antonio en se levant. Pour l'instant, je viens de comprendre que les grandeurs ne vous attirent pas. C'est bien. C'est même très bien . . . Je voudrais que vous ne révéliez à personne les détails de notre entretien d'aujourd'hui . . . Apprenez à être un homme du secret, un *homo secretus*. . . Quand vous serez à la Cour avec vos novices, j'aimerais vous présenter à Sa Seigneurie le prince Apafi . . .

Pater Ioan se leva à son tour. Le froid persistait, plus pénétrant que jamais. Il ouvrit la porte et conduisit respectueusement l'émissaire de Rome dans l'escalier, jusque dans la cour où frère Giordano, son très pieux serviteur, l'attendait en essayant de se faire comprendre par des signes plutôt que par des paroles du valet guindé de la noble dame Suzana.

Une voiture haute sur roues, capitonnée de soie verte et peinte à l'extérieur en rouge et en noir attelée de chevaux blancs conduits par un cocher hautain portant la livrée à galons dorés de la cour du prince Apafi, attendait dans la ruelle le bon vouloir de l'émissaire de Rome.

— *Benedico te!* prononça distinctement pater Antonio, en levant la main droite. Pater Ioan s'inclina. À ce moment précis, la cloche de l'église métropolitaine orthodoxe se remit à sonner longuement.

Il leva les yeux. Le froid le pénétrait, le transperçant jusqu'au plus profond de son cœur.

La lettre du frère jésuite Gavril Ivul de Vienne était à sa place sur la table, entre les feuilles jaunies du *Magnus Cantus Cœlestis* auquel il travaillait parfois. On en apercevait les sceaux, tels des taches noires dans le crépuscule précoce.

Pater Ioan se dirigea vers la table. À dessein, il n'alluma pas les chandelles, mais tira un stylet de sa ceinture et rompit le premier sceau

dans une confusion d'esprit, qu'il ne se connaissait pas. Il se laissa tomber sur son siège et se mit à lire. Le papier épais au crissement aigu et à l'odeur d'encre spécifique lui semblaient connues. « *Illustrissime* — commençait la lettre — *magister doctissime atquae reverendissime custos et spectabilis amicus meus*, Ioan, mon frère en Dieu, bien-aimé, je t'embrasse et te bénis de tout mon cœur !

Je suis heureux d'apprendre, par l'intermédiaire de pater Modestus de Rome et d'autres amis, qu'on a l'intention de t'honorer, à l'avenir, d'une grande confiance et de certaines responsabilités. Tu es au courant, sans doute, que j'ai contribué moi aussi à une meilleure connaissance des fruits que tu as récoltés sur le champ des œuvres apostoliques. Si je l'ai fait, c'est parce que je sais que tu comptes parmi les élus et que je considère que la gloire et le pouvoir sont la juste récompense de l'ardeur. Je sais cependant que ton naturel doux, un certain penchant à l'oisiveté et ton amour de la solitude t'empêchent de marcher résolument vers des buts qui contrarient ta vocation de la musique. C'est la voie que tu as choisie de ton propre gré et où tu t'es engagé depuis longtemps avec une ardeur sans égale. Je connais plusieurs de tes compositions. Je les aime et les estime. Je connais surtout ta vertu la plus noble — celle de ne pas t'enorgueillir de tes succès. Je suis persuadé que, s'il ne tenait qu'à toi, mon frère, de choisir entre les deux voies qui s'ouvrent devant toi, entre le pouvoir qu'on t'offre et le désir de rester un magnifique créateur de chants, c'est la seconde que tu prendrais sans hésiter. Comme beaucoup de ceux qui écrivent, peignent, sculptent la pierre ou composent de la musique, tu penses que tout ce qui n'a pas de rapport avec ta vocation d'*auctor* n'est pas digne de te tenter vraiment. Tu penses que ton unique devoir, qui les englobe tous mais qui leur est supérieur, est de créer de la belle musique, qui puisse conquérir le monde et résister au temps. Cependant, je suis quant à moi, persuadé que personne ne peut décider seul de ses vrais devoirs. Car le devoir n'a de sens que s'il est issu d'une loi supérieure et durable, au-dessus de notre volonté. Il ne te faut donc pas choisir entre l'amour du pouvoir et le devoir envers toi-même, mais entre deux devoirs. Et je crois, moi, que c'est justement en choisissant le pouvoir que tu pourras mieux servir tes autres vocations et devoirs. Le pouvoir est un don rare, un don du Ciel. Allié au succès, à la piété et à la bonté, il fait la justice. Je ne puis croire que le pouvoir nuise en quelque sorte à ton art merveilleux et à la haute vocation que tu sers. Bien au contraire. Le pouvoir en augmenterait la gloire, l'éclat. Car la gloire n'est rien d'autre que le contentement profond que nous ressentons lorsque nous avons la conscience d'avoir accompli des choses importantes, destinées à résister au temps. *Gloria umbra virtutis est*, écrit Sénèque le philosophe dans ses *Épîtres*. Plus l'âme des hommes a été grande, plus la soif de la gloire les a tourmentés. La gloire est tout, ou presque: elle est le pouvoir qu'on t'offre, la richesse que tu n'as jamais eue, je le sais, et que tu n'auras pas dans l'avenir non plus, j'en suis persuadé, là-bas en Transyl-

vanie, en ces temps difficiles que subit tout notre pays; elle est aussi, peut-être, la tranquillité d'âme que tu recherches tant. »

L'encre semblait pâlir à cet endroit de la lettre. Pater Ioan se leva et se dirigea vers la petite fenêtre, garnie de solides barreaux de fer, qui donnait sur la cour. En lisant, il voyait malgré lui pater Gavril, encore vert en dépit de ses soixante ans bien sonnés, haut et maigre, ses yeux brillant d'un étrange éclat, tel qu'il l'avait connu quatorze ans auparavant, lorsque le Saint-Siège de Rome l'avait envoyé en Transylvanie, à l'occasion du couronnement du prince Kemény. Kemény avait demandé, et la Diète s'était rangée à son avis, que le pays secoue le joug ottoman et se soumette à l'empereur de Vienne. Pour le Saint-Père de Rome, le *magister* Gavril Ivul, de Vienne, était le plus indiqué, en sa qualité de Transylvain, pour être envoyé à Alba, afin de comprendre ce que pouvait signifier, pour la triste situation de l'église catholique en Transylvanie, l'affermissement du clergé orthodoxe. Ils s'étaient rencontrés de nouveau à Alba, et pater Ioan avait eu la faiblesse inattendue d'avouer à l'émissaire de Rome lors d'une confession ses liaisons secrètes avec plusieurs femmes. Pater Gavril Ivul l'avait écouté attentivement et jugé avec générosité et sagesse, mais surtout avec une amitié non dépourvue de chaleur. Il lui avait semblé alors découvrir en pater Gavril un frère en Dieu exemplaire et un vrai philosophe. Pater Gavril ne s'étonnait pas qu'un moine catholique vivant parmi les orthodoxes, les luthériens et les calvinistes, c'est-à-dire parmi des schismatiques et des hérétiques qui considéraient les rapports des prêtres avec leurs femmes la chose la plus naturelle, ait lui aussi une ou plusieurs maîtresses. Pater Gavril lui avait ordonné une pénitence quelconque en guise de *remedium peccati* et lui avait conseillé de prendre garde à ce que ces liaisons ne nuisent pas à sa carrière. C'était ainsi que leur amitié était née. Le temps l'avait affermie et rendue toujours plus profonde. Les lettres riches en significations philosophiques qu'ils s'envoyaient réciproquement, régulièrement, étaient elles aussi une preuve de cette amitié.

« Je te dis tout cela, continuait pater Gavril, pour te rappeler des choses que tu connais sans doute, mais que tu voudrais peut-être oublier. L'*ars musicae* qui te passionne n'est qu'une partie, et pas la plus importante, de la loi supérieure et éternelle à laquelle je voudrais te faire penser. Nous savons depuis Pythagore de Samos, qui a dit des choses si précieuses sur cet art, que les relations entre toutes les choses, sur terre et dans les cieux, sont réglées par une loi précise, qui n'admet pas d'exception. Le philosophe grec l'a prouvé, en montrant que l'*ars musicæ*, qui est la vocation des âmes nobles et supérieures comme la tienne, n'est en fait que l'éphémère ombre terrestre, de la vraie *musica*, celle que les étoiles et les nuages jouent dans les cieux. J'ai toujours été troublé par la profondeur des paroles de Pythagore, selon lequel les montées, les pauses, les intervalles et tous ces détails d'arrangement sans lesquels le merveilleux déroulement de tout chant humain, quel qu'il soit, serait impossible, ressemblent en fait aux arrêts, tournants et espaces qui se produisent entre les astres

du ciel pendant leur mouvement ininterrompu. En effet, un chant est pareil à un univers plus petit, à un continuel tournoiement d'étoiles. La musique éternelle et magnifique des cieux se reflète dans celle des hommes, aussi insignifiante que soit cette dernière, tout comme l'éclat éblouissant du soleil trouve son reflet dans la plus humble goutte de rosée. Comme tu le sais certainement, mon frère, le divin Platon, et plus tard Plotin d'Alexandrie confirment les propositions de Pythagore sur la *musica cœlestis*. Platon nous aide même plus que les autres à comprendre pourquoi la voix humaine qui se consacre à la musique nous entraîne parfois jusqu'aux forces infinies d'au-delà de nous que nous ne pouvons ni voir ni saisir par la raison, mais dont nous sentons la présence dans les instants d'extase spirituelle. En effet, la *mirabilis ars musicae* peut agir sur notre cœur comme la prière ou le miracle que nous vivons de toute notre âme frémissante. C'est bien pourquoi le noble art de la musique est toujours enseigné en même temps que la théologie, la philosophie et les mathématiques, en même temps que la science de la loi éternelle et toute-puissante de tout ce qui existe, grand ou petit, sur terre et dans les cieux.

Cette loi éternelle et toute-puissante exige à présent, mon frère, que tu acceptes le pouvoir. Tu n'as ni le droit d'hésiter, ni celui de refuser. Le pouvoir est un devoir et surtout une loi. Toute bonne loi est cependant à son tour une œuvre divine, une *lex æterna*. Sois fort, sois prêt à accomplir ton devoir ! Sois impitoyable s'il le faut ! Un grand devoir comprend tous les petits devoirs. Pense-z-y bien !

Quant à l'état de ma santé, dont je t'ai entretenu dans ma précédente épître, il s'est beaucoup amélioré. Je prends de nouveau plaisir à travailler et à écrire. Je veux faire réimprimer mon ouvrage *Propositiones ex universa logica*. Depuis cet *anno domini* 1651 ou je l'ai publié pour la première fois et jusqu'à maintenant il s'est très bien vendu. Mais pour rendre meilleure et plus complète cette seconde édition j'ai besoin de certains ouvrages de philosophie parus en Transylvanie et en Valachie. J'en ai vu et feuilleté quelques-uns mais sans pouvoir les acquérir, d'autres, j'en ai seulement entendu parler. Je te prierais donc d'acheter, si tu le peux, et de m'envoyer, la *Logique* du frère Panteleon Ligaridis, professeur de grande renommée au Collège gréco-latin de Tîrgoviște en Valachie, à l'époque du prince Matei Basarab, d'heureuse mémoire. *Frater* pater Panteleon Ligaridis, par l'intermédiaire duquel le prince Matei Basarab a entretenu des relations ininterrompues avec le feu Pape Urbain, a été un bon fils de l'église apostolique romaine. Il a enseigné aux jeunes la rhétorique, la logique et la philosophie, respectant fidèlement les recommandations de la *Congregatio de propaganda fide* de Rome. Puis, l'ouvrage de Martinus Albrich, *Disputatio de natura et constitutione Logicae. In celebri Gymnasio Coronensi*, imprimé à Brașov en 1655. Celui qui lui donnait la réplique lors de cette *disputatio* était Ștefan Dehan, un Roumain comme nous, provenant d'une école de Bistrița-Năsăud. Le livre est fort bien écrit et, quoiqu'il soit l'œuvre de gens pénétrés par l'esprit rebelle de Luther, *invictus hæreticus*, j'aimerais bien l'avoir sur ma table de travail. J'attends donc que tu me l'envoies.

Et j'attends surtout une réponse à ce que je t'ai écrit au sujet des hautes responsabilités qui t'attendent. À toi, avec tout mon amour fraternel, immuable !

Benedico te !

Ton frère en Dieu, Gavril. »

Pater Ioan demeura quelques instants la lettre à la main. L'inquiétude qui l'avait torturé jusqu'alors avait insensiblement disparu, faisant place à un état étrange. Il se sentait las. Il se rendit brusquement compte que l'obscurité envahissait peu à peu la ville. Dans sa chambre, le lit recouvert d'une couverture paysanne en laine noire, le haut poêle à côté de la porte, où l'on entendait craquer le bois allumé, la grande croix sur le mur du Levant, la table où il travaillait, le luth et le violon appuyés au mur semblaient s'effacer, s'éloigner de son esprit. Quelque part au loin, au-delà des toits en tuile des maisons, résonnait la parole aiguë des soldats qui montaient la garde sur les murailles de la ville. Le soir était venu. La paix était absolue.

La lettre de magister Gavril témoignait d'une parfaite générosité. Et pourtant, rien ne subsistait en lui de la joie profonde et réconfortante avec laquelle il lisait autrefois ses missives. L'inquiétude qui le dévorait, tel mille cirons rongeant son cœur, semblait augmenter au lieu de disparaître. À la pensée de Bocor et des autres novices emprisonnés le désespoir le prenait. Il saisit à nouveau la lettre et retrouva difficilement, à cause de l'obscurité, la ligne qu'il cherchait. « Sois impitoyable s'il le faut ! » lui conseillait pater Gavril. Il la relisait et les paroles de son cousin Mihai de Leghia, sur la nuit où ses compagnons armés auraient pu saisir pater Vartolomeu à l'auberge, résonnaient malgré lui avec une netteté inhabituelle dans sa mémoire.

Un bruit de pas derrière la porte chassa ces pensées. Madame Suzana Cîndea reconduisait les autres hôtes, qui s'en allaient. Il ne restait dans la maison que son cousin Ștefan Cîndea, auquel elle avait réservé une belle chambre à l'étage. Un instant il craignit que ceux avec lesquels il avait tenu conseil ne vinsent le chercher pour prendre congé de lui une dernière fois. Mais il n'en fut rien. Peu après, il entendit que l'on verrouillait la porte massive de l'entrée et la voix de son hôtesse qui donnait des ordres à une servante. Ensuite le silence envahit de nouveau la maison.

Pater Ioan s'arracha à la fenêtre et ouvrit la petite porte en fer du poêle. Il prit du feu et alluma les bougies des deux candélabres en fer sur la table, puis referma la petite porte. Il tira ensuite les rideaux et se prépara à répondre à pater Gavril. L'encre sur la table était fraîche et neuf le papier blanc qu'il venait d'acheter. Il s'assit devant avec une sorte de gêne, comme s'il revivait les moments où, bien des années auparavant, il avait avoué au pater jésuite de Vienne ses liaisons avec des femmes.

« *Illustrissime*, commença-t-il, *præclarissime atquæ doctissime magister Gabrielus Ivul, ordinarius Universitas Vindobonensis, spectabilis et carus*

meus amicus, moi aussi je te salue de tout mon amour fraternel et te bénis de tout mon cœur. J'ai reçu ta lettre et suis heureux d'apprendre que tu es en bonne santé. Je suis heureux également de ce que tu te proposes de faire réimprimer tes *Propositiones ex universa logica.* Je ferai tout mon possible pour trouver et t'envoyer promptement les ouvrages que tu me demandes. Je pourrais aussi y ajouter deux autres, à savoir *Elementa logica in usum scholae albensis*, du magister Johannes Bisterfeld, un disciple luthérien de la doctrine de Petrus Ramus, paru chez nous à Alba en 1635, et *Praecepta Logicae Peripateticae*, de Gasparus Bentolinus, paru à Sibiu en 1648. Je les ai vus tous les deux chez notre frère l'ex-*magister philosophiae* Petru Luncan, avant qu'on ne le chassât du monastère. Il les appréciait beaucoup, bien qu'ils fussent l'œuvre d'hérétiques luthériens.

Je te demanderais en échange, et te prie instamment de chercher, par l'intermédiaire de tes amis ou de tes relations à la Cour impériale de Prague, deux ouvrages que j'ai vus chez quelqu'un, à Sibiu, et qui me seraient très utiles pour mon activité d'*organifaber*. Il s'agit tout d'abord des *Sacrae Symphoniae* par l'illustre Giovanni Senpluis, qui fut *musicus primarius* à plusieurs cours princiaires: *Liber selectarum cantionum*, paru en 1520 et *Varia carminum genera*, paru en 1534. Il est impossible que tu ne puisses trouver parmi les Allemands de Vienne ou de Prague quelqu'un qui t'aide à obtenir ces ouvrages, aussi vieux et rares que prisés par les connaisseurs . . . »

Pater Ioan s'arrêta un instant pour reprendre son souffle. Son écriture était lâche, les lignes se chevauchaient parfois. Mais il était incapable de surveiller sa calligraphie. Il se pencha de nouveau sur la feuille et poursuivit:

« Pour ce qui est de ce que tu m'écris être mon devoir de lutter pour le pouvoir, c'est-à-dire pour le siège de *vicarius apostolicus generalis* de Transylvanie, je ne sais vraiment pas trop quoi te répondre. Tu me rappelles, mon frère, la loi suprême et le fait que je suis appelé à être impitoyable. Et cependant les Saintes Écritures, l'Ecclésiaste et autres écrits sacrés sur les proto-pères de la gent humaine disent que toute grandeur est vaine. Des penseurs comme Plutarque, Euripide et Démétrios de Phalère, et surtout les saints pères de notre Église, ne l'affirment pas moins. Tu connais encore, mon frère, tout aussi bien que moi, l'enseignement de Saint Jean Chrysostome, qui dit qu'il n'y a pas de plus grande vanité que de s'accrocher aux grandeurs incertaines de ce monde éphémère. Et, puisque tu me parles des illustres penseurs qui nous ont laissé des enseignements inestimables sur l'*ars musicae*, je pourrais te rappeler à mon tour le nom de Boèce, le philosophe, un vrai *artifex vitae.* Il explique dans *De institutione musica* le contenu des *musica mundana, musica humana et musica instrumentalis.* C'est toujours lui cependant qui nous enseigne, dans *Consolationes philosophiae*, que la fortune ici-bas est aussi trompeuse que changeante. La roue de la fortune et du pouvoir, dit encore Boèce, monte tout aussi lentement qu'elle descend vite. Je n'oublie pas ces mots. *Fortuna labilis* ! Depuis que j'ai rencontré, ici, à Alba, pater Antonio Bagellardi da Belluno je ne cesse de penser aux paroles de Boèce. Mes ennemis sont forts et impitoyables et j'ai peur de ne

pas être un très bon combattant. Ajourner le combat, telle est pour le moment ma façon de me défendre.

Tu me parles, mon cher frère Gavril, de ma vocation pour la gloire, que tu lies au pouvoir. J'ai connu assez de gens qui pensent que le pouvoir est le bien le plus précieux en ce monde. Leurs relations familiales ou amicales, leurs connaissances, leur fortune, leur esprit parfois étonnamment pénétrant, leur habileté, le crime odieux même, ils les utilisent tous dans le seul but d'acquérir le pouvoir auquel ils croient aveuglément, comme à un bienfait capable de leur donner le bonheur le plus parfait. Comme l'amour, le pouvoir est une passion. Une passion profonde et parfois mortelle. Mais une passion étrange, que je n'ai jamais été capable de comprendre tout à fait. Dans les écoles et les couvents que j'ai visités, dans les villes et les villages, dans les maisons humbles ou au contraire extrêmement riches, il y a partout des gens malades du désir insensé d'être obéis sans murmure, du besoin de commander sévèrement et de se faire craindre. Ils considèrent que le combat pour la domination des autres est le seul sens de la vie et sa seule justification. La dureté de l'acharnement, la soif de soumettre les autres à tout prix dévorent ces pauvres gens, aussi habiles que dangereux, comme un mal secret et impitoyable, ou comme un subtile poison, invincible. Je dois t'avouer, *carus amicus meus*, que je ne ressens qu'un immense dégoût pour tous ceux que l'*historia, vitae dux*, nous dévoile comme de grands maîtres du pouvoir, les conquérants belliqueux de toute sorte, des gens à l'âme estropiée, parés d'une gloire issue uniquement de la démente habileté avec laquelle ils ont su envoyer mourir les autres, pour leur seul plaisir . . . Et ceux qui disent que l'orgueil et la fierté insensée sont un devoir me dégoûtent aussi. De même que ceux qui demeurent insensibles, regardant du haut de leur puissance tant de douleurs humaines et de malheurs des plus divers. Ces gens-là peuvent avoir raison des autres, mais jamais d'eux-mêmes. Pour eux, le pouvoir est en effet un don. Et une gloire. Suprême et inestimable.

Moi, cependant, je me permets de concevoir la gloire un peu différemment, comme me l'ont enseigné mes maîtres, qui m'ont découvert la beauté éternelle de l'*ars musicae* et comme je suis arrivé peu à peu à le penser moi-même, sans défaillance. Une mélodie bien écrite renferme tant de beauté et de vérité, que même le pouvoir le plus terrible me semble insignifiant, comparé à son doux charme. Du déroulement suave du chant, *ars artium*, s'exhale sans arrêt le souffle caressant de l'amour et de la paix. Nous y percevons des profondeurs d'âme insoupçonnées, issues soit des moments difficiles, comme celui que je vis à présent, accablé comme je le suis par tant de noires pensées et entouré de tant d'ennemis acharnés, soit du trop-plein de la joie la plus noble. Je sais. Un beau chant est la chose la plus fragile, la plus délicate. Dans le *hortus musarum* où se promène la belle Euterpe, il y a bien des fleurs fragiles de cette sorte. Mais n'oublie pas que les fleurs les plus délicates poussent parfois aussi sur les sommets escarpés des montagnes. Malgré leur fragilité, il n'y a pas de vent furieux, pas d'orage qui puisse les anéantir. À moi, un seul son me dévoile tout un univers. Tel est mon pouvoir: maîtriser le monde par le son. Je peux y voir ce que d'autres ne

sont même pas capables de soupçonner, mais encore de comprendre. Moi, le son m'aide à éclairer, en partie du moins, les aspects les plus profonds et les plus sombres de notre vie passagère. Je peux alors atteindre à beaucoup de principes lointains et cachés de l'être, comprendre comme tu me l'écris aussi, pourquoi notre musique humaine est une partie du chant infini des astres et du ciel, de l'univers entier. »

Pater Ioan s'interrompit de nouveau. Il ne pouvait plus se rendre compte du temps qui s'était écoulé depuis qu'il avait commencé à écrire. Il comprenait cependant qu'il était très tard, et que la nuit était descendue sur la ville. L'état de fébrile agitation qui le faisait ajouter ligne après ligne à sa lettre ne l'empêchait pas d'être conscient que tout mouvement avait cessé dans la maison.

Le cri d'un soldat lui arriva pourtant à travers la fenêtre, rendu à la fois plus aigu et plus étouffé par l'épaisseur des rideaux. La ville dormait profondément, plongée dans les ténèbres et dans la peur, comme dans un péché. Il faisait chaud dans la chambre, il faisait bon. Pater Ioan se leva, se dirigea vers un coin de la pièce, ôta ses bottes en cuir fin et luisant et les sortit devant la porte, pour que la servante les trouve le matin et puisse les nettoyer et les enduire de graisse d'oie. Il referma la porte à clef et enleva sa soutane et ses vêtements. Après avoir enfilé sur son corps nu la fine chemise de nuit en lin que Suzana l'avait habitué à porter la nuit quand il était chez elle, il s'assit de nouveau devant la table. Il plongea la plume dans l'encrier. Les mots s'alignaient, comme coulant de source.

« J'ai toujours été troublé, continua-t-il en proie à la même agitation, par le pouvoir étonnant de chaque son en particulier et de tous les sons pris ensemble. L'habileté des créateurs de mélodies donne à chaque fois aux sons un ordre nouveau, qui ne ressemble qu'en partie, ou point, à ce qu'on a connu auparavant. Un son pris isolément est toujours le même. J'effleure de mes doigts les cordes du luth pour l'essayer et il m'apparaît soudain, dans tout son éclat. Le nombre des sons avec lesquels nous travaillons n'est pas grand, et il n'y a rien d'étonnant en eux. Mais combien un son, marié à d'autres, devient éblouissant ! Pareil aux astres du ciel, il nous apparaît comme transcendant notre existence, comme un miracle ou comme un don divin. Et, tout en restant lui-même, il se montre à chaque fois différent, plus mystérieux et plus beau, pour la seule raison que la trame où il se trouve est nouvelle et originale. En y ajoutant le fait que chaque auditeur entend le son à sa manière, et que la musique est aussi diverse que changeante, nous voyons encore mieux pourquoi *l'ars musicae* ressemble en effet à un ciel infini, dans un éternel tournoiement d'étoiles. L'*ars musicae*, mon cher frère Gavril, est comme un mystère qui surpasse l'être. Je ne m'étonne pas du fait que certains créateurs de mélodies se soient laissés tenter, comme autrefois les anges déchus, à se comparer au Démiurge-Dieu tout-puissant. Ces maîtres osent même soutenir que pour eux, la parfaite maîtrise des sept sons de l'*ars musicae* est infiniment plus précieuse que la maîtrise des sept planètes dont le rapport avec ces sons est très serré. Les armées invisibles des sons constituent leur force, et le mystère impénétrable de cette force

vient de ce que le son, tout en restant lui-même, peut à tout moment être autre chose aussi. Cette autre chose, c'est le sens différent que moi, en tant que créateur de mélodies, et l'auditeur, en tant qu'âme qui peut communier avec la mienne, sommes capables de donner au son, à l'infini. Il n'existe pas de pensée, de désir ou de sentiment humain que l'*ars musicae* ne puisse représenter. En lui s'agitent et grondent les forces déchaînées de l'univers, mais la douce paix éternelle à laquelle nous aspirons s'y trouve aussi. La grandeur des montagnes et des mers, ainsi que la délicatesse de la plus humble fleur qui pousse au bord du sentier poussiéreux, trouvent leur place dans la chanson. Les sens de la musique sont donc liés à la splendeur et aux mystères de l'univers. Qui maîtrise la musique maîtrise l'univers aussi, du moins en partie. Ceci n'est certainement pas facile pour celui qui croit en l'*ars musicae*. Et ce n'est pas un hasard si l'on dit que l'*ars musicae* est une contrée divine, mais entourée de trop de démons.

Ce n'est ni par orgueil, ni par manque de sens du devoir que je te dis tout cela et ni pour me libérer du lourd fardeau des responsabilités dont tu me fais souvenir. Je te les dis avec étonnement. Cet étonnement est ma vocation. Il est ma force, que je n'échangerais contre aucune forme de pouvoir, si tentante qu'elle soit. J'aime la solitude passagère où je peux parfois me réfugier pour travailler à mon aise et avec tout mon être à un noble chant. Sans cette solitude passagère, je ne serais plus moi-même.

Je reste toujours à toi, mon cher frère Gavril, avec mon amour fraternel immuable et le désir constant de te revoir chez nous en Transylvanie. Je te remercie infiniment pour le bien que tu dis de moi.

Benedico te!
Ioan. »

Il signa d'une plume lasse, les doigts de la main droite tout engourdis par l'effort. Il plia la lettre, boucha l'encrier et se leva. Les bougies étaient toutes les deux près de s'éteindre. Il souffla dessus et alors seulement, seul dans le noir, il se rendit compte que la tête lui tournait comme après un long effort épuisant.

Il se traîna lentement jusqu'au lit, souleva la molle couverture de laine noire que Suzana écartait parfois et s'étendit, la tête sur l'oreiller, les yeux au plafond.

Le visage stupéfait de Iacob Bocor lui apparut soudain, jailli des ténèbres avec une extraordinaire précision. Il voulait demander si pater Ioan se rendrait le lendemain chez Sa Seigneurie Alexius de Bethlen, pour obtenir la libération des novices emprisonnés.

« Celui qui a le pouvoir de faire cela nous tire des griffes de la mort ! » disait Bocor, en paroles muettes, mais assez distinctement pour se faire comprendre. « Le pouvoir peut être un bienfait. »

Pater Ioan tressaillit soudain malgré lui, comme si on l'avait marqué lui aussi au fer rouge, droit au cœur.

La fatigue et le sommeil se dissipèrent dans le noir, sans laisser de trace.

L'honorable maître Căianu-Valachus, comme on appelait l'ancien maître des novices de Șumuleu depuis qu'il se trouvait à Iași, recouvrit doucement, pour ne pas la réveiller, le corps de la femme qui dormait à ses côtés. Il ferma ensuite les yeux, prêt à plonger de nouveau dans le sommeil réparateur. Mais le lit, immense et moelleux, au matelas en laine recouvert de draps de lin blancs et de quelques grandes peaux d'ours, le doux mouvement, à peine perceptible, des seins d'Elina, si apaisant chaque fois qu'il se blottissait contre elle, n'avaient plus le pouvoir de le mettre dans l'état désiré, d'oubli de soi et du reste. Il se retourna légèrement pour mieux se caler sur l'oreiller. Inconsciemment, par habitude plutôt et sans se réveiller, Elina se colla contre son corps poilu. Il sentit quelques instants ses doigts brûlants errer sur son dos et sur ses cuisses et, sans pouvoir se maîtriser, il la serra contre son cœur. Il la désirait avec une force qui lui faisait mal. Mais lorsqu'il sentit son souffle régulier il s'immobilisa, indécis. Il ne voulait pas l'éveiller.

Il demeura tendu, inquiet, les yeux au plafond, les pensées parfaitement claires. Les rideaux épais et les volets qui protégeaient la fenêtre laissaient pourtant entrevoir le jour sombre de novembre, la neige qui tombait dru et le vent qui soufflait. Dedans il faisait chaud. Il faisait bon.

Il se rappela de nouveau qu'il devait se présenter dans la matinée devant messire Miron Costin, grand chancelier du pays de Moldavie. La dernière trace de sommeil disparut soudain complètement. Il craignait cette rencontre, dont dépendaient non seulement son statut de réfugié en Moldavie, mais aussi beaucoup des espoirs qu'il avait formés pour l'avenir. Il se sentit accablé. L'inquiétude augmentait en lui comme une eau trouble.

En fait, il n'avait pas trop de raisons de s'inquiéter si tout allait selon ses prévisions car la chance n'avait cessé de lui sourire. Par l'intermédiaire d'Elina, qu'il avait connue deux années auparavant à peine, lorsqu'il était venu pour quelques jours en *visitatio canonica* à Bacău, il avait réussi à obtenir non seulement une audience chez messire Miron Costin, *vir humanissimus*, dont la réputation de savant et de doxologue était grande, mais aussi la promesse d'un poste de troisième copiste à la chancellerie. Elina l'aidait beaucoup. Sa beauté douce, presqu'enfantine, douée d'un pouvoir d'attraction auquel il n'était pas encore capable de résister, n'était dépassée que par la sagesse de sa conduite et par l'obstination dont elle faisait preuve chaque fois qu'elle imposait sa volonté en quelque matière.

En effet, Elina avait dû insister pour obtenir cette rencontre avec le grand chancelier. En deux mois seulement, à savoir depuis septembre, quand elle l'avait retrouvé, exilé indécis, à Bacău, elle avait fait tout son possible, usant de toutes ses relations, amis, parents ou simples connaissances, pour le mettre en contact avec le grand chancelier, son parent et, comme tout le monde le savait en Moldavie, un homme dont tous les agissements témoignaient d'une sagesse accomplie. Elle y avait mis de la détermination et de l'habileté, une force d'abandon que deux années auparavant, lorsqu'il l'avait connue dans la maison d'un grand marchand de thé, il n'avait pas su deviner en elle.

Alors aussi c'était l'automne et le temps aussi mauvais qu'en ce jour. Il s'était rendu à Bacău, appelé d'urgence par frère Vito Piluzio, le supérieur des franciscains des trois pays roumains, pour convaincre les prêtres qui se disaient catholiques, de ne plus tomber dans le péché, en se mariant, de ne plus s'établir à la ville comme tous les laïcs et de se remettre au contraire à mener scrupuleusement la sobre vie monacale à laquelle ils s'étaient consacrés. Il avait eu la sensation de prêcher dans un désert, de parler de travers. Ces prêtres, qui se disaient seulement moines et catholiques, auraient renoncé plus aisément au Pape et à l'Église de Rome qu'à leur désir tout-puissant d'avoir des femmes, des maisons pleines d'enfants ou un commerce. Certains avaient embrassé des métiers, la couture et la cordonnerie surtout, et bien qu'ils n'eussent pas réussi à devenir autre chose que de pauvres besogneux, ils ne se souciaient plus le moins du monde de la vie monacale.

C'était alors qu'il avait rencontré Elina, un soir, à un dîner chez maître Ilarie Pietricică, marchand de cire fameux de Bacău et l'un des conseillers municipaux les plus influents de la ville, dont il avait même été maire plusieurs fois. Elina demeurait silencieuse devant les plats qu'elle touchait à peine, l'esprit ailleurs. Dès qu'il l'avait vue il s'était senti touché par sa beauté étrange, si douce, si peu orgueilleuse. Il avait appris que son mari, feu Teodor Murgu, parent des tout-puissants boyards Costin, qui avait été commandant à Putna d'abord puis, pour quelques mois seulement, à la cité de Neamț, était mort, la tête tranchée d'un coup d'épée, lors d'un court combat avec les paysans de Războieni, des rebelles acharnés, derniers survivants de la terrifiante révolte de Hîncu.

Elina lui avait fait comprendre qu'elle était sensible à son trouble. Elle avait une maison à Bacău et possédait en outre des manoirs bâtis en pierre sur ses terres et une demeure plus vaste à Iași. Elle l'avait invité à déjeuner, pour le lendemain. C'était ainsi qu'il était arrivé à mieux la connaître, à recevoir sa confession et à essayer, en sa qualité de moine, de l'apaiser. Mais Elina, avec une intuition qui ne fait jamais défaut chez les femmes, avait saisi, au-delà de ses paroles d'une parfaite civilité, quelque chose de son trouble intérieur. Cependant le courage leur avait manqué pour s'approcher davantage l'un de l'autre.

La nuit, dans la cellule où l'avait hébergé pater Vito Piluzio, il avait rêvé d'elle. Elle riait, mi-triste, mi-pensive, et errait sur d'étranges prairies noyées de lumière où, dans les hautes herbes pleines de papillons bleus, il l'attendait. Il s'était réveillé en sueur, il avait pensé à la *dilectissima* dame Suzana Cîndea, qu'il désirait également lorsqu'il en était trop longtemps séparé, aux autres femmes — surtout à une Saxonne souriante de Hărman, au corps de serpent — qu'il avait aimées dans les villages où il se rendait pour réparer des orgues, et il s'était décidé à retourner sur l'heure en Transylvanie. Mais lorsqu'il fit ses adieux à Elina, il sentit son cœur se briser.

C'était peut-être pourquoi leur nouvelle rencontre, toujours à Bacău, deux mois auparavant, s'était produite sous le signe du doute, d'une hésitation qui à se la rappeler prenait avant tout l'allure de la joie. Elina l'avait

aperçu par hasard devant l'auberge du centre de la ville, à cheval et sans soutane. Ils s'étaient regardés avec méfiance, comme s'ils ne se rendaient pas très bien compte de ce qui se passait. Elle avait de la peine à croire que l'ancien moine pouvait avoir la rude apparence d'un soldat ou d'un marchand. Il l'avait saluée. Elina l'avait tout de suite reconnu et avait répondu à son salut. La même nuit, il dormait dans son lit, pénétré par le sentiment tout-puissant qu'il lui avait enfin été donné de comprendre vraiment le profond besoin d'abandon d'une femme. Elle ressemblait parfois à Suzana. D'autres fois elle ne ressemblait à aucune des femmes qu'il avait aimées. En fait, il s'efforçait d'oublier Suzana. Évidemment, vu les circonstances, il n'avait plus guère pensé à frère Vito Piluzio et aux autres moins catholiques de Moldavie.

Cette nuit-là, son intention de ne plus retourner à Şumuleu et en Transylvanie était devenue décision. Il pensait revenir à la foi orthodoxe de ses parents, morts longtemps auparavant, à Leghia près de Cluj, lorsqu'il n'était encore qu'un enfant qui ne comprenait pas grand'chose à la vie. Il aurait voulu également épouser Elina et avoir des enfants d'elle, beaucoup d'enfants, les élever et oublier pour toujours les menaces criminelles de tous ceux qui le haïssaient, et surtout des soldats de Grigore Peterffy. Elina était de plus en plus décidée dans son intention de le garder auprès d'elle. Elle allait à l'église et priait la Sainte Vierge et le bon Dieu de l'aider, lui, pater Ioan, à abandonner pour toujours la vie misérable de moine catholique et à devenir son mari. Un bon mari.

Évidemment, avant d'obtenir l'accord de ses parents et de la famille pour un nouveau mariage, Elina devait prouver que son futur mari avait une situation sûre, à la hauteur de la richesse qu'elle lui apporterait en dot. Tout comme Suzana, elle n'avait ni le droit ni la force de décider seule de sa vie. Les boyards Buhuşi dont descendait son père, les Ciogolea du côté de sa mère et les Costin, parents de son feu mari, ne lui auraient pas permis d'offrir la fortune qu'elle possédait à un homme du commun, qui non seulement n'avait aucune situation stable, mais était de plus un parfait inconnu. C'eut été trop d'audace de la part d'Elina. On ne pardonne pas de telles hardiesses. Les craintes qui avaient empêché Suzana de montrer trop de décision faisaient donc aussi hésiter Elina.

Il la regarda de nouveau, en proie à la même profonde reconnaissance et au désir lancinant de la serrer dans ses bras. Le fait de ne pas vouloir interrompre son sommeil excitait davantage son âpre désir d'homme. Il ferma les yeux. Le contact ardent de son corps si doux, abandonné au sommeil, le torturait. Il ne réussit à se maîtriser qu'après avoir écouté la pluie frapper impitoyablement les volets des fenêtres.

L'idée lui vint que le désir d'Elina de le voir troisième copiste à la chancellerie était tout aussi sage que difficile à réaliser. Tout d'abord parce que les postes à la Cour n'étaient pas accordés à n'importe qui et n'importe comment. Ensuite parce que selon la tradition locale, ces postes étaient réservés aux boyards ou aux fils de boyards autochtones. Mais lui, il connaissait bien le latin, le grec, l'allemand et le hongrois, il était capable d'écrire tout

ION MĂRIC:
Veillée des morts (huile sur carton)

ION STAN PĂTRAȘ :
Croix du « Gai Cimetière » de Săpînța (bois sculpté et peint)

aussi vite que calligraphiquement tant en roumain que dans ces langues étrangères et aurait pu être utile là où même les plus grands boyards du pays s'avéraient impuissants. D'autre part, une telle fonction était la seule capable de lui assurer ce statut d'homme de confiance qui lui permît de penser à l'union avec une femme si noble et si riche. Il avait l'intention de se présenter devant le grand chancelier comme le noble transylvain qu'il était, venu en Moldavie pour affaires, il n'avait pas besoin d'expliquer desquelles il s'agissait, connu depuis plusieurs années par dame Elina, qui se portait son garant, et désireux d'offrir ses connaissances d'humaniste à la très puissante Cour de Iași. Si messire Miron Costin le nommait copiste, Elina allait devenir sa femme légitime au bout de quelques mois tout au plus. L'état de fonctionnaire à la Cour représentait en lui-même un honneur assez grand et une richesse suffisante. Un honneur que recherchait tout boyard véritable.

Il pensa de nouveau à messire Miron Costin avec effroi, espoir et confiance. On disait que le grand chancelier était un homme sévère et très décidé, auquel obéissait même Sa Seigneurie le voïvode Antonie Russet, qui régnait sur le pays. On savait aussi que messire Costin, homme d'allure imposante et très savant, avait beaucoup voyagé, chargé de différentes missions en Moldavie et en Valachie où il était allé en ambassade à la cour de Bucarest et où il avait des parents parmi les grands boyards, en Transylvanie après l'invasion des Turcs qui avaient mis le feu à la ville d'Alba au temps du prince Gheorghe Rákóczi II, puis à Neuhäeusel où avait eu lieu la grande bataille entre la Sublime Porte et les Autrichiens, a Constantinople où le Sultan en personne l'avait reçu et chez le grand vizir, en Pologne enfin, chez l'illustre roi Jean Sobieski, qui était son ami et l'invitait à des fêtes et à des entretiens secrets sur ses terres de Pielaszkovice. Elina lui avait dit qu'on pouvait s'assurer parfois la bienveillance de messire Costin, *auctor* fameux de plusieurs ouvrages à sujets divers, renfermant une très profonde science, écrits en roumain, en latin et en polonais, en lui disant des choses intéressantes sur la relation secrète entre le passé et l'avenir des peuples et des pays. Le grand chancelier savait écouter. Il avait accoutumé de dire que les temps étaient plus que jamais durs aux hommes.

Il rouvrit les yeux et cette fois-ci il put mieux distinguer les détails du mobilier. Sur la table près du poêle on voyait le *Cantionale Catholicum*, l'immense ouvrage qu'il avait commencé à Șumuleu et que maître Haupt de Brașov avait achevé d'imprimer à peine trois semaines auparavant. Un frère jésuite de Iași, qui voyageait souvent en Transylvanie, pater Honorius, le lui avait apporté. C'était par l'intermédiaire de celui-ci qu'il gardait le contact avec les amis qu'il avait laissés au monastère et avec sa famille rassemblée autour de son cousin Mihai Căianu de Leghia, qui n'était pas encore revenu de Rome.

On voyait autour de la table, sur les peaux d'ours qui couvraient le plancher, de grands sièges en bois de chêne poli, étinceler vaguement à la lumière qui pénétrait par les fentes des volets. Le jour s'était levé. Les grandes icônes recouvertes de feuilles d'argent et d'or, la veilleuse allumée au-

dessous, sur le mur de l'est, les parois recouvertes de tapis aux couleurs douces et où pendaient des armes, tous ces détails lui semblaient connus depuis longtemps, depuis toujours peut-être. Elina lui disait qu'il était chez lui. Et il se sentait vraiment chez lui. Il savait déjà distinguer, parmi les bruits sourds de la pluie, le long crissement de la porte que faisaient claquer les serviteurs, loin au bout de la cour pavée, à l'écurie, les rires des filles qui s'affairaient quelque part dans la cuisine, et jusqu'au tintement de la lourde chaîne du puits dans la cour, quand on prenait de l'eau.

Le chant monotone de la pluie de novembre surtout lui semblait familier; il durait de la sorte depuis longtemps, depuis toujours peut-être. Il eut soudain l'impression que les sons s'enchaînaient selon un ordre précis, tels ceux d'un luth dont on aurait presqu'insensiblement effleuré les cordes, et qui sillonnaient son imagination, mêlés à un élan de joie inconnu. C'était comme une chanson, mais aussi comme un appel étrange auquel il aimait se soumettre. Cela ressemblait parfois à ce qu'il avait écrit jusque-là dans le Magnus Cantus Cœlestis. D'autres fois, cela ne ressemblait plus à rien. Il avait envie de gémir. Le chant s'étendait au loin, au-delà du bruit de la pluie, de la ville et du monde entier. Sans s'en rendre compte, il respira profondément, réveillant Elina.

Les sons perçus jusqu'alors se dissipèrent. Ils flottèrent encore quelques instants après qu'elle eut commencé a lui repondre doucement, pénétrée par le désir. En de tels moments elle ressemblait encore davantage à Suzana.

Ensuite, il n'entendit plus rien.

Son excitation se prolongea pendant les préparatifs de départ, et ensuite dans les rues de Iaşi, lavées par la pluie, où maître Căianu-Valachus, vêtu de ses plus beaux habits, pressait le pas comme s'il eût craint d'être en retard, ne fût-ce que d'une seconde, et à l'entrée du superbe hôtel que possédait le grand chancelier Miron Costin, peu après le monastère Trei Ierarhi.

Sa hâte n'était malheureusement pas injustifiée. Un valet guindé, aussi richement vêtu qu'un authentique boyard, surgit au haut des marches de marbre blanc de l'entrée et lui dit, en levant les épaules dans un geste d'impuissance, que le grand chancelier avait été appelé d'urgence à la Cour. Sa Seigneurie le voïvode Antonie Ruset avait envoyé un cavalier, exprès pour l'inviter à un conseil. Pourtant, ajouta le valet plein de bienveillance, si maître Căianu-Valachus désirait absolument voir le grand chancelier, qu'il revînt tout de suite après le déjeuner. Messire Miron Costin recevait beaucoup de boyards du pays, venus à Iaşi pour les affaires les plus diverses. Il avait des heures spécialement consacrées à ceci, qu'il respectait avec la plus grande exactitude.

Maître Ioan Căianu-Valachus accusa le coup. Pourtant, la douce excitation mêlée de joie qu'il avait ressentie pendant toute la matinée ne l'abandonnait pas. Il ne s'attrista point. Il remercia en souriant le serviteur guindé et se retrouva dans la rue.

Il n'avait cependant pas envie de retourner à la maison. La bruine avait presque cessé. Il faisait un froid humide qui rafraîchissait ses joues et le

revigorait, si bien qu'il se décida à flâner dans la ville, dans les ruelles, devant les galeries aux boutiques, les églises et les guinguettes, pour prendre un peu d'exercice. Il aimait marcher. Il connaissait la ville de ses voyages antérieurs en Moldavie, mais le plaisir de s'attarder dans les rues, sans hâte et sans but précis, faisait partie de sa manière même d'être.

Il remonta d'abord la Grand-Rue, qui menait de l'hôtel du grand chancelier le long du monastère Trei Ierarhi, fondation de feu Vasile Lupu, grand prince et *autocrator*. Il s'arrêta un instant pour admirer la minutie inégalable des artisans qui en avaient élevé les murs en pierre, et le souvenir lui revint de son premier voyage à Iaşi. Il était très jeune alors — à peine âgé de quinze ans — et on l'avait amené à la Cour princiaire pour y tenir l'orgue à l'occasion des noces splendides de la princesse Marie, la très belle fille de Vasile Lupu, et du prince lithuanien Janusz Radziwill. Tout lui avait semblé si beau alors ! Et tout était resté si vivant dans sa mémoire !

On l'avait fait venir du couvent de Şumuleu, où il était un novice assidu et obéissant, on l'avait amené à Iaşi, chez l'illustre Ioan Kemeny l'envoyé personnel du prince Gheorghe Rákóczi l'Ancien aux noces de la princesse Marie. Il avait la réputation de jouer de l'orgue comme un ange. Il avait donc joué devant l'*honorabilis* Ioan Kemeny, qui avait fait halte au couvent, en route vers la Moldavie, et celui-ci avait demandé au prieur et au *magister principalis* de le laisser aller à Iaşi. Il en avait reçu l'autorisation sans la moindre difficulté. L'ambassade envoyée par la Transylvanie en Moldavie était tout aussi brillante qu'importante. On disait que l'union de la princesse et du prince lithuanien devait sceller l'entente entre le prince Vasile Lupu, le roi polonais Vladislav IV Vasa et Gheorghe Rákóczi de Transylvanie, en vue de la lutte commune contre les Turcs. En même temps on menait des pourparlers en vue du mariage de la princesse Ruxandra, la fille cadette de Vasile Lupu, avec l'un des fils du prince Rákóczi. Jeune alors et débordant d'orgueil pour la manière dont il jouait de l'orgue, le novice de Şumuleu avait eu l'impression que la victoire tant désirée contre les Turcs serait obtenue grâce surtout à son jeu.

Maître Căianu-Valachus sourit soudain malgré lui. Son enfance triste dont les souvenirs évoquaient la seule vie de privations du monastère, avait pourtant connu quelques instants de joie. Le voyage à Iaşi en faisait partie.

Dès l'arrivée de l'ambassade de la Transylvanie on l'avait hébergé avec beaucoup d'égards, à la Cour même. Il avait reçu l'orgue qu'il désirait, un instrument léger, facile à porter, provenant d'une très pauvre église des frères jésuites. Il avait commencé à répéter avec les musiciens locaux, avec lesquels il s'était entendu à merveille, dans tous les détails. C'était en été, par un temps de sécheresse, et on l'avait installé avec les autres musiciens sur le grand balcon de la demeure princiaire, d'où l'on avait accès, par une grande porte en fer dans les grandes salles où se tenaient les banquets de la Cour. Les autres nobles qui faisaient partie de l'ambassade, l'*honorabilis* Acaţiu Barcsai, grand *ban* (Seigneur) de Caransebeş et de Lugoj, un Roumain originaire de Bîrcea Hunedoarei, qui plus tard allait être prince de Transylvanie, tout comme l'*honorabilis* Ioan Kemeny, Ştefan Mariassy et les autres

s'étaient présentés dès leur arrivée devant Sa Seigneurie le prince Vasile Lupu pour lui rendre hommage.

Il avait passionnément joué de son instrument du haut de son balcon, et avait pu suivre tout le déroulement des noces. L'éclat des fêtes avait passé toute imagination. Il était venu bien des nobles polonais, émissaires du roi Vladislav Vasa et d'autres nobles de haut lignage, cavaliers brillants et gens du monde, vêtus avec grande recherche. Ils étaient accompagnés à leur tour par plus de deux mille autres cavaliers, éparpillés dans la ville de Iaşi où la population les hébergeait, pour festoyer eux aussi dans la joie et dans l'oppulence, aux frais du voïvode Vasile, aux côtés des autochtones. Les vêtements de tous ces nobles brillants ne surpassaient aucunement en beauté et en richesse ceux des gens de Vasile Lupu, prince intelligent et cultivé et, comme tous ses sujets le savaient, à l'esprit plutôt impérial que princier. Tous ses courtisans étaient couverts de soie, de tissus précieux, de riches fourrures et d'or, qu'ils portaient avec la plus parfaite aisance. Tout débordait, d'ailleurs, de richesse, les mets, quel qu'eût été le rang des convives, ou les dons offerts aux mariés à chacune de leur sortie publique. Les tables croulaient sous le poids de la vaisselle d'or et d'argent et on avait envoyé dans les rues de la ville tant de bandes de musiciens, tant d'énormes tonneaux de vin et tant de distributeurs de pâtisseries chaudes, de gâteaux au sésame, de sirop et de friandises innombrables, qu'il était impossible d'en connaître le nombre exact. Les bouffons, les jongleurs et autres habiles saltimbanques et clowns faisaient valoir leurs talents toutes les fois qu'ils le pouvaient.

Pendant le banquet, tandis que les musiciens du balcon se surpassaient pour charmer l'assistance, le voïvode Vasile Lupu, un géant au regard sévère, avait fait asseoir auprès de lui, au haut bout de la table, l'émissaire du roi polonais. Venaient ensuite le marié, Janusz Radziwill, un jeune homme de taille élevée et très agréable, au crâne dégarni et aux immenses moustaches, puis le très savant métropolite Petru Movilă de Kiev, entouré d'évêques, d'abbés et de quelques moines de l'Église orthodoxe, les membres de l'ambassade de Transylvanie, d'autres illustres ambassadeurs étrangers et de nombreux boyards moldaves à fière allure. La mariée, la princesse Marie, sa noble mère, les femmes des grands boyards et les dames nobles qui l'entouraient, festoyaient avec tout autant d'éclat dans un palais voisin, sans se mêler aux hommes.

Le métropolite de Moldavie, le métropolite Petru, les évêques et les abbés qu'on avait fait venir de tout le pays, avaient célébré les noces selon le rite orthodoxe. Le prince Radziwill, bien que luthérien pratiquant et observant pieusement sa foi, ne s'était pas opposé aux noces orthodoxes parce que, selon ses paroles pleines d'une noble sagesse, ce qui unissait les chrétiens de partout était plus fort que ce qui les séparait.

Après la cérémonie, ce fut d'abord la danse des femmes qui se déploya sur la place large et bien aspergée d'eau où se tenait d'habitude le marché de la ville. Quelques centaines de femmes de boyards accompagnées de leurs filles, plus belles et plus élégamment mises les unes que les autres, s'étaient donné les mains en formant une grande ronde. Les milliers d'hommes

qui les entouraient, le voïvode Vasile Lupu, le prince Radziwill et les autres illustres convives en tête les regardaient du haut de leurs palefrois avec des sourires joyeux. Selon la coutume, personne n'est entré au début dans la danse des femmes. Seul un vieux *stolnic* se démenait de toutes ses forces au centre du cercle qu'elles avaient formé, en agitant un bâton d'argent orné de fleurs. Le prince Vasile Lupu se tenait droit sur sa monture noire, à la selle et au frein de soie, ornés d'or et de pierreries, se haussait parfois sur ses étriers — tout en or, chuchotait-on — et montrait quelque chose à son gendre qui était à côté de lui. On voyait alors pour quelques instants, du balcon où se trouvaient les musiciens, son glaive, le bonnet de fourrure orné de cinq diamants grands comme des œufs de colombe et ses doigts chargés de bagues qui scintillaient au-dessus des têtes de la foule.

Maître Căianu-Valachus avait gardé encore d'autres souvenirs de ces noces qui avaient duré douze jours pleins et tous empreints d'une telle douceur, qu'il aurait pu en discourir à l'infini. Telle avait été sa première rencontre avec la ville de Iaşi. Il l'aimait comme si elle était la sienne.

Le second mariage où on l'avait fait venir pour jouer non seulement de l'orgue mais aussi du *clavicordus*, du *clavicyterium* et du *psalterion*, celui de la princesse Ruxandra et du farouche et terrible Timouch Hmielnitzki le Cosaque, lorsqu'il était âgé de 24 ans et commençait à travailler comme *magister musicae*, à Şumuleu, n'avait plus été aussi brillant. Les Cosaques du Dniepr, dont beaucoup étaient des Moldaves qui s'étaient enfuis des terres des boyards, terrorisaient le pays. Tous les Juifs de Iaşi et des autres villes les craignaient et fuyaient devant eux, épouvantés, à l'aventure. La ville était triste, les noces célébrées sous la menace des soldats cosaques, sales et qui ne pensaient qu'à piller, avaient un air pour le moins étrange. De même que plus tard, pendant la terrible révolte des paysans conduits par Hîncu, la ville lui avait semblé terrassée par la peur, prête à se réfugier dans les forêts voisines au moindre signe de danger. C'était une ville belle et fière, comme il sied à toute cité qui abrite le trône du pays, mais bouleversée sans cesse par les joies, les tentations et les maux les plus inimaginables.

Il sourit de nouveau et se remit à marcher dans le froid bienfaisant. Son excitation ne tombait pas. Les garçons des boutiques, aux voix doucereuses ou impudentes, lui barraient le chemin en l'exhortant à entrer faire son profit de leurs marchandises. Deux d'entre eux, des voyous sans manières, essayèrent même de le tirer par la manche. Les soldats, les courtisans aisément reconnaissables à la richesse et à la coupe de leurs vêtements, les hobereaux affalés dans de hauts carrosses, les laquais des maisons nobles, les mendiants dégoûtants et les gueux grimaçants, aux voix tremblotantes ou bredouillantes, les popes et les élèves bruyants des différentes écoles princiaires ou monastiques, les paysans stupides venus visiter la ville, les étrangers aux regards soupçonneux, les ivrognes aux visages bouffis, les guinguettes, les maisons des boyards et des marchands, tout le tumulte incessant de la ville de Iaşi avait en lui quelque chose de tout aussi apaisant que le froid de la journée.

Il se promena longtemps, sans hâte, sans but précis. Il était bien. La seule tentation qu'il dut vaincre à plusieurs reprises fut celle d'entrer dans les guinguettes. Si fort qu'il eût aimé à passer une heure ou deux au chaud, à côté des ivrognes et des gais-lurons de la ville, il n'aurait pas pu se présenter devant le grand chancelier l'haleine empestant l'eau-de-vie. Il se maîtrisa donc.

C'est justement pourquoi, lorsqu'on lui permit d'entrer de nouveau, tout de suite après le déjeuner, dans la cour imposante de la maison de messire Miron Costin, son âme n'était plus tout aussi sereine qu'au matin. Il avait faim, il se sentait fatigué et ce qui pis était, moins confiant dans son étoile.

Le valet guindé qui le reçut de nouveau sur les marches de marbre blanc de l'entrée le conduisit tout d'abord dans une petite pièce décorée de miroirs vénitiens, où il déposa son bonnet de renard et son manteau fourré. Maître Căianu-Valachus mit un peu d'ordre dans ses cheveux et dans les dantelles — cousues par Elina elle-même — qui ornaient le col blanc de sa chemise.

Il monta ensuite d'autres marches de marbre, encadrées de murs aux dessins bleus figurant des oiseaux et des fleurs, où pendaient d'énormes miroirs et des armes incrustées d'ivoire et d'argent. Le valet ouvrit devant lui une porte noire en bois d'ébène, aux sculptures représentant des arbres et des têtes de fauves, après quoi il fit une profonde révérence et se retira, le laissant entrer.

La pièce n'était pas très haute, plutôt large et commode que majestueuse, mais décorée avec tant de distinction qu'il sentit sa gorge se serrer. Les murs peints en rouge, aux colombes et aux feuilles en torsade habilement orientées vers le plafond, étaient ornés de grandes icônes recouvertes d'or et d'argent. Sur le mur de l'est, à côté des rayons bondés de livres de la bibliothèque, on apercevait également quelques veilleuses travaillées avec une grande minutie, où tremblaient légèrement les flammes consacrées à Dieu. Devant la fenêtre il y avait une longue table rectangulaire, chargée de livres, de papiers et d'objets divers. Messire Miron Costin, le grand chancelier, s'y tenait, dans un siège à dossier très haut. Il causait avec Sa Sainteté le Métropolite Dosoftei de Moldavie, un vieillard au regard doux, assis en face de lui. Debout à sa droite, attendait son fils bien-aimé, Nicolae. Ils levèrent tous les trois les yeux pour recevoir les révérences profondes du nouveau venu, après quoi le maître de la maison lui fit signe de s'asseoir sur le banc près de la porte et de patienter.

Maître Căianu-Valachus s'assit prudemment, comme s'il avait craint que le poids de son corps n'abîmât le banc. Il faisait très chaud dans la chambre. Il pouvait maintenant examiner à son aise le grand chancelier. C'était un homme haut et fort, au crâne rasé comme un Polonais, au visage brun, vêtu d'un habit court, en tissu bleu. Les mains délicates, aux doigts longs chargés de bagues aux pierres précieuses — améthyste, diamant et anthraxe — semblaient pourtant trop féminines. Nicolae, son fils, que maître Căianu-Valachus connaissait pour l'avoir rencontré dans les rues lorsqu'il parcourait la ville avec Elina, pour préparer leur rencontre, était à l'âge indécis où

l'enfance se mue en jeunesse pleine de fougue. C'était un jeune homme soigné et délicat, très distingué et qu'on devinait avoir le goût difficile, vêtu d'habits de soie et de laine fine, serrés à la taille par une large ceinture, en soie bleue. Il regardait avec un sourire distrait tantôt le métropolite Dosoftei, tantôt le nouveau venu. Il avait l'air d'être obligé d'accomplir une tâche pénible, qu'il eût bien voulu éviter. Le métropolite avait levé la tête pour regarder lui aussi la feuille de papier, et la lisait avec au moins tout autant d'attention que le grand chancelier.

Il ne fallut que quelques instants au nouveau venu pour comprendre ce qui préoccupait les trois hommes. Nicolae venait de montrer à son père le discours qu'il avait rédigé pour la présentation des jeunes Costin à la Cour, devant Sa Seigneurie le très pieux voïvode et prince Antonie Ruset, autocrator du pays de Moldavie, à l'occasion des fêtes de Noël. Les jeunes Costin, trois beaux garçons et cinq filles jolies comme des fées, dont le nouveau venu avait appris toujours par Elina qu'elles avaient toutes été envoyées s'instruire non seulement aux écoles orthodoxes de Iaşi mais aussi a celles catholiques de Pologne, devaient adresser au prince un *encomion*, un discours plein de louanges et de belles paroles, habilement parsemé de fleurs de rhétorique, d'exemples philosophiques et surtout de serments de fidélité. Les parlers des mots, tout aussi joliment agencés que dans un *poemation* en vers ïambiques ou dans un *kiriacodromion*, les roses délicates des nobles dictons, les fleurs des sens profonds, bref, toutes les agréables trouvailles rhétoriques, les antithèses, les hyperboles, les périphrases et les habiles allégories étaient destinées à offrir à Sa Seigneurie le voïvode Antonie, un homme instruit et plein de *mégalopsychia*, quelques moments de plaisir. L'*encomion*, tel un fin encens à odeur subtile, était conçu sous la forme d'habiles et savantes *kaliloghias*, appropriées aux réalités environnantes ou aux événements de la Cour, c'est-à-dire à ce que la *scientia rhetorica* appelle *peristasis* ou *circonstances*. Tout le monde savait que Sa Seigneurie, comme tout autre prince, convaincu de fait que son règne représente une époque nouvelle dans le développement et l'histoire de l'univers, aimait à se voir flatter l'ouïe et l'âme par des louanges et de belles paroles.

Le grand chancelier se mit à lire tout haut et très attentivement, tel un chantre, levant et baissant la voix, et s'arrêtant parfois comme pour mieux saisir les sens profonds des mots qu'il lisait: « Les temps jadis, pleins d'*arete*, ces temps pleins d'esprit et sages dans leurs inventions, ont institué et gardé la coutume qu'à l'occasion des fêtes de fin d'année les sujets expriment à leurs illustres princes, les serviteurs à leurs maîtres, les amis à leurs amis, l'un à l'autre et tous ensemble, leur respect et leur bienveillance, qu'ils leur souhaitent fortune et bonheur, qu'ils leur apportent des témoignages de joie et qu'ils glorifient notre Dieu tout-puissant . . . »

Ici le grand chancelier s'arrêta et traça, à l'aide de la plume d'oie qu'il tenait à la main, quelques signes sur la feuille de papier que Nicolae lui avait présentée. Il relut mentalement les phrases qu'il avait prononcées à haute voix puis continua sa lecture:

« Aussi, respectant la coutume des temps jadis, nous avons, à notre tour, essayé de nous envoler sur le cheval ailé Pégase et d'aborder aux jardins enchantés du très-habile Apollon, pour souhaiter des tréfonds de notre cœur à Sa Seigneurie notre très pieux prince et souverain le voïvode Antonie Ruset, très-puissant, très-illustre et à jamais glorieux maître trop-charitable du pays de Moldavie, tout ce qui est de rigueur pour la très sainte et bénite fête de Noël, quand l'âme de tout ce qui vit sur terre et dans les cieux se réjouit de la naissance du Rédempteur. Paix sur la terre aux hommes de bonne volonté ! Et, puisque en temps de paix la coutume veut que les rois et les princes se délectent dans la beauté des jardins fleuris, nous aussi, vos jeunes sujets, avons semé et soigné, pour le plaisir de Votre Seigneurie, de belles herbes, faites de paroles choisies et de fleurs grimpantes, un jardin d'Apollon à quatre coins, où les Dianes danseront la ronde aux côtés des belles vierges d'Hélicon et partout où elles mèneront leur danse, elles trouveront et chanteront l'illustre gloire de Votre Seigneurie . . . »

Le grand chancelier s'arrêta à nouveau. Il parcourut une dernière fois le manuscrit du regard, puis leva les yeux.

— Je crois que ça va ! décida-t-il.

— On pourrait encore ajouter, opina le métropolite Dosoftei, et maître Căianu-Valachus se rendit compte que le vieillard avait une voix énergique que seule la longue obédience monacale avait assouplie et adoucie, quelque chose de particulier sur la gloire des princes qui rendent infatigablement grâce à Dieu . . . Nous pourrions y ajouter ainsi un bel envoi en *stihos*, c'est-à-dire en vers . . . Faire mieux ressortir, au *proimion* et à *l'épilogos*, la différence entre le bonheur céleste et le bonheur terrestre . . . Les mettre en *antithesis* . . .

— Et vous, qu'est-ce que vous en dites? demanda le grand chancelier au nouveau venu.

Maître Căianu-Valachus tressaillit malgré lui. Il ne s'attendait pas à une telle question.

— Je crois, s'empressa-t-il de répondre en bredouillant, que le discours commence très bien . . . Mais il faut absolument y ajouter ce qu'a dit le révérend père . . . La vraie beauté d'un discours n'apparaît qu'à sa fin . . . La science de la rhétorique nous apprend que la fin est souvent plus importante que le reste de la composition . . . C'est ce que nous enseignons aux jeunes chez nous, en Transylvanie . . .

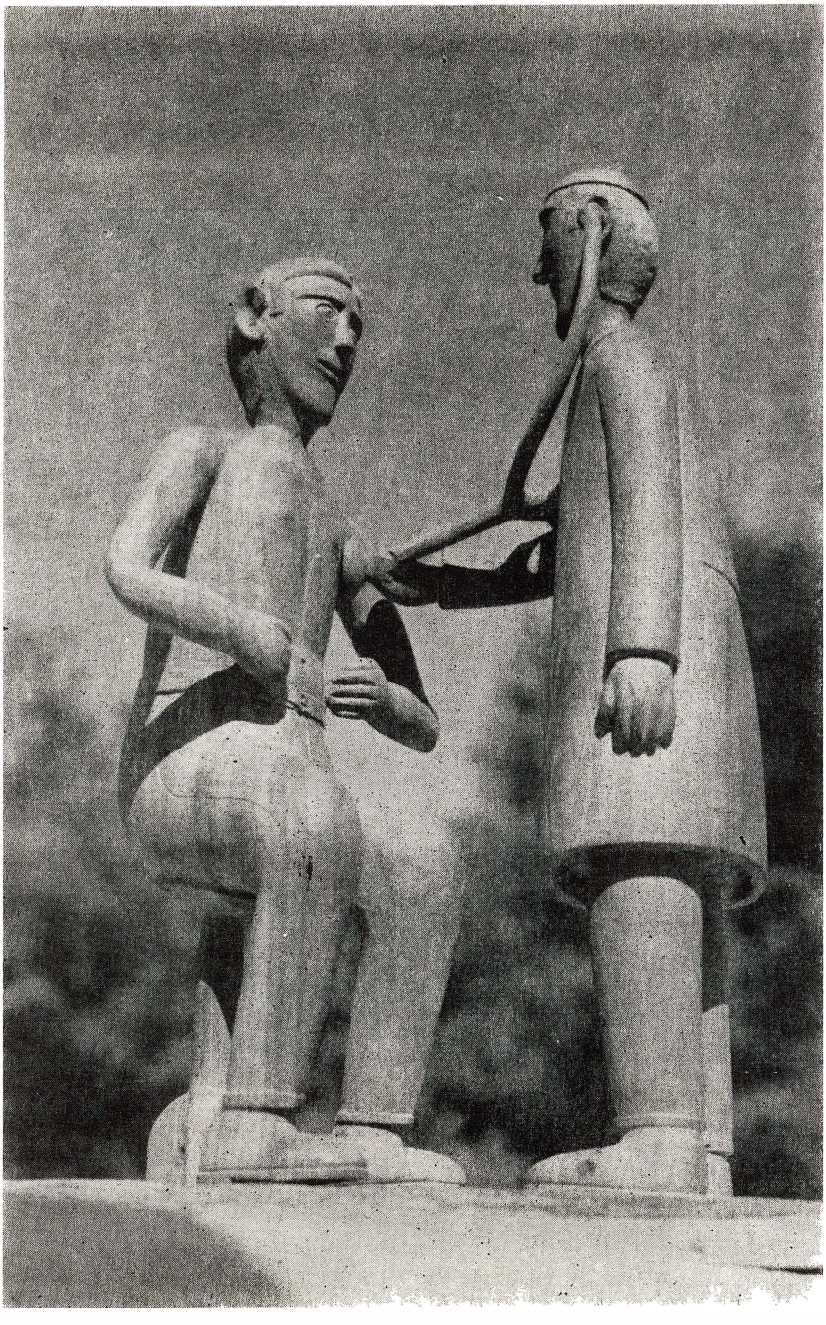
Le grand chancelier parut réfléchir. Il prit la feuille et en expliqua de nouveau quelques détails à son fils. Jeune homme timide aux manières délicates de jeune fille, auquel on faisait apprendre beaucoup d'épistémés, c'est-à-dire de sciences, Nicolae rougit légèrement. Il inclina la tête en signe qu'il avait compris, se rendant compte qu'il n'était pas du tout facile d'acquérir la science de rédiger des discours et d'inventer des syllogismes. Il prit son ouvrage et sortit, en s'inclinant très respectueusement devant le métropolite.

— Est-ce qu'on enseigne beaucoup de rhétorique en Transylvanie? s'enquit l'hôte.

VASILE FRUNZETE :
À scier le bois (huile sur bois)

EMIL PAVELESCU:
Le Vieux (bois)

CONSTANTIN VASILESCU :
Chez le médecin (bois)



ALEXANDRU SAVU :
Sur le Sabar (huile sur carton)

Maître Căianu-Valachus respira profondément. Son entretien avec le grand chancelier commençait bien, mieux même qu'il ne s'y était attendu. Son hôte ne montrait pas la moindre trace d'orgueil.

— Dans toutes les écoles bourgeoises et monastiques, fit-il, s'efforçant de répondre le plus nettement possible. À tous les degrés d'étude . . . même les jeunes débutants . . . On utilise surtout deux manuels: *Rudimenta Rethoricæ* et *Rudimenta Oratoriæ*, parus tous deux à Alba, en 1645 . . . Ce sont des manuels bien écrits, plus clairs que la *Scena Rethorica*, trop compliquée . . . les maîtres et les novices les apprécient beaucoup . . .

— Le très savant Laurentius Toppeltinus de Mediaş, s'enquit encore le grand chancelier, a-t-il été lui aussi magister? Je connais son ouvrage *Origines et occasus Transylvanorum*, imprimé à Lyon en France il y a neuf ans . . . Il y dit des choses très importantes sur les Roumains . . . aussi me suis-je attaché à le traduire . . . J'écris moi-même une *Chronique de notre pays de Moldavie* . . . Je l'ai commencée l'année dernière . . .

— Je sais seulement, avoua maître Căianu-Valachus, que Laurentius Toppeltinus donnait des leçons privées dans les maisons riches d'Alba . . . Je connais moi aussi son livre . . . mais je ne saurais vous donner aucun autre détail sur lui.

— Connaissez-vous bien Alba? demanda le grand chancelier.

— Assez bien, oui, répondit maître Căianu-Valachus, tout aussi intimidé.

De nouveau, il respira profondément, comme si la crainte de commettre erreur lui eût serré la poitrine.

— Moi, je l'ai vue il y a 26 ans, quand l'armée moldave a pénétré en Transylvanie aux côtés de l'armée turque, pour combattre Gheorghe Rákóczi II Quel désastre ! En une heure seulement, le grand vizir Mehmed Koprülü a réduit presque toute la ville en cendres. . . Dieu seul sait — continua-t-il en se tournant vers les icônes et en se signant — ce que j'ai dû inventer alors pour tenir les soldats moldaves loin des Turcs . . . le grand vizir avait commencé à nous soupçonner de mauvaise volonté . . . Je n'ai jamais vu une telle horreur ni avant, ni plus tard, lorsque j'ai traversé la Valachie avec l'armée de Dabija-Vodă pour aller nous battre à Neuhäusel . . . Cela vous fendait le cœur !

— Alba, répondit maître Căianu-Valachus en haussant les épaules, n'en est pas encore revenue . . . Alba languit !

— C'est à Alba que siège le révérend père Sava . . . le connaissez-vous? demanda le métropolite Dosoftei. Savez-vous quels sont ses rapports avec les dirigeants du pays?

— J'ai eu l'honneur et la joie de le connaître personnellement, repondit maître Căianu-Valachus avec satisfaction. Il m'a reçu au palais métropolitain. Il est très aimé de ses fidèles et détesté des nobles de la Cour. . . S'il ne jouissait pas de l'appui de Sa Seigneurie Mihai Apafi, je ne sais pas trop comment il se serait entendu avec les nobles . . .

— Est-ce que les calvinistes lui font des misères? ajouta le métropolite.

— Le révérend père est en assez bons termes avec eux... Il est habile... Il a assez de pouvoir...

— Connaissez-vous, poursuivit le métropolite Dosoftei, *le Catéchisme*, rédigé par les calvinistes à Alba et imprimé à Priseaca?

— Oui, je le connais... de même que la réponse du métropolite Varlaam de Moldavie et *Le Bouclier du catéchisme*, qui comprend la défense des Roumains calvinistes de Transylvanie contre le métropolite Varlaam. Et que l'ouvrage du copiste Staico de Tîrgoviște... Et bien d'autres ouvrages roumains et étrangers concernant la question religieuse...

— Eh alors? interrogea le métropolite Dosoftei d'une voix nette.

Maître Căianu-Valachus sentit que son avenir en Moldavie se décidait à cet instant précis. Il avala d'abord sa salive, comme si la sécheresse de sa gorge l'eût empêché de parler. Puis il éclata, sans la moindre hésitation.

— Le fait que je me trouve ici, fit-il en détachant les mots, témoigne assez de mon choix et de mes intentions pour l'avenir...

Il demeura immobile sur le banc, supportant avec peine les regards scrutateurs du grand chancelier et du métropolite. Dehors, la nuit tombait. La lumière des veilleuses à l'odeur agréable d'huile brûlée et d'aromates s'était un peu avivée.

— On m'a dit, reprit le métropolite en laissant voir qu'il connaissait lui aussi parfaitement toute sa situation de réfugié de Transylvanie, que vous êtes un virtuose de l'art de la musique...

— À Șumuleu, répondit l'exilé tout aussi fermement, j'ai été *magister musicæ*. J'ai composé de nombreuses mélodies... J'ai recueilli et fait imprimer aussi des œuvres d'autres auteurs... J'ai présenté à la Cour d'Alba les novices qui savaient chanter et jouer le *theatron*... J'ose dire que ma vie est consacrée à l'*ars musicae* qui est ma voie et mon but!

— Avez-vous jamais pris connaissance, demanda encore avec autant de douceur que d'insistance le métropolite Dosoftei, des ouvrages d'un Polonais nommé Nicolae Gomolca? Il a utilisé les psaumes polonais de Jan Kochanowski et les a mis en musique — une très belle musique, écrite pour les voix du service orthodoxe. C'est là chose merveilleuse... Moi-même en ai fait mon profit lorsque j'ai écrit mon *Évangile tournée en vers*... Vous la connaissez? Je l'ai fait imprimer il y a trois ans à Uniev, en Pologne...

— Je la connais parfaitement... Elle est très répandue en Transylvanie... Je connais aussi les ouvrages polonais... J'ai moi-même utilisé pour mes compositions Gomolca et d'autres *auctores* polonais...

Pour la première fois depuis le début de la discussion, le métropolite Dosoftei se prit à sourire, avec un mouvement d'amitié qu'on devinait derrière ses paroles. Grâce à son érudition et à sa connaissance de la musique, maître Căianu-Valachus avait réussi à gagner sa sympathie plus vite que celle du grand chancelier. Il se sentit quelque peu soulagé. La tension ne se relâchait pas. Cet entretien qui procédait par détours, par des questions et des réponses indirectes, preuve d'une certaine prudence, était pareil à une chasse à l'affût. Il devait absolument gagner la confiance de son hôte. Le grand chancelier à son tour désirait connaître les véritables qualités

de ce réfugié de Transylvanie. Il l'invita donc à s'approcher de sa table, lui offrit un siège, plaça devant lui des ouvrages, en roumain et en latin surtout, mais aussi certains en allemand et d'autres en polonais, et la discussion se poursuivit non comme entre un noble, un métropolite et un exilé, mais comme entre des savants humanistes qui analysent les choses sous leurs aspects les plus divers, sans hâte et sans fatigue, comme à une rencontre entre amis; le temps passait vite, insensiblement, comme s'il eût connu ces hommes nobles et célèbres depuis longtemps, depuis toujours peut-être.

Ce fut seulement après qu'un autre valet, tout aussi richement mis que celui qui l'avait reçu devant la porte, eut humblement demandé l'autorisation d'allumer les bougies du candélabre qui pendait au plafond que le grand chancelier Miron Costin laissa entendre qu'il désirait mettre fin à l'entretien. Il était tard. Derrière les fenêtres, les ténèbres étaient profondes, impénétrables.

— Pourquoi désirez-vous, lui demanda-t-il carrément, devenir fonctionnaire à la Cour de Iaşi? Pourquoi voulez-vous vous établir en Moldavie?

— En Transylvanie je suis poursuivi et menacé ... J'ai des ennemis acharnés, qui en veulent à ma vie ... Et parce que je me sens incapable de montrer le même acharnement, de répondre au mal par le mal, je me suis réfugié en Moldavie ... J'essaie donc de répondre au mal par le bien ... de me conduire selon la morale chrétienne. Je veux vivre en paix, pour pouvoir écrire ma musique ... Je sens et je sais que c'est là ma vocation ... mon devoir ...

— Fallait-il absolument venir en Moldavie pour cela?

— Je ne suis pas le premier, et j'ai de bonnes raisons de croire que je ne serai pas le dernier maître transylvain qui demandera asile chez vous ... Je suis chez moi en Moldavie autant qu'en Transylvanie ... La Moldavie est pleine d'exilés transylvains !

— Savez-vous que le salaire de troisième copiste est très modeste?

— L'honneur de travailler à la Cour, dit l'ancien moine avec la plus parfaite sincérité, est plus précieux que le plus haut salaire.

Le grand chancelier ne broncha pas. Sa prudence ne se démentit pas. Ce n'était pas en vain qu'il avait la réputation d'être d'une habileté inégalable dans toutes les affaires du pays, dans ses rapports avec les princes et les rois voisins, avec les autres boyards, avec les commandants d'armée et avec les représentants des corporations, avec tout le monde. En dehors de son immense pouvoir, le grand chancelier faisait preuve d'un jugement lucide, à la mesure de ses responsabilités.

— Quelles sont vos intentions à l'égard de maîtresse Elina? demanda-t-il carrément, d'une voix tout aussi claire.

— Nous devons en décider ensemble, répondit maître Căianu-Valachus, plus tendu même qu'au moment où il était entré. J'ai toute confiance dans la bienveillance que maîtresse Elina m'accorde depuis quelque temps ... Pour l'instant, il me faut attendre et espérer ...

Le grand chancelier le regarda droit dans les yeux.

— C'est bien ! dit-il après un temps. Venez demain à la Cour, nous en reparlerons ! Je voudrais vous aider ! Vous devrez adresser une *anaphora* écrite à Sa Seigneurie le prince. Vous y expliquerez les raisons pour lesquelles vous voulez entrer à son service !

Après quoi il dirigea ses regards vers les papiers sur la table, comme s'il avait oublié de les ranger. C'était signe que l'audience avait pris fin.

Maître Căianu-Valachus sentit soudain sa gorge se nouer. Il se leva maladroitement et s'inclina profondément devant son hôte, ensuite devant le métropolite, dont il baisa très respectueusement la main droite. C'est à peine s'il comprit que celui-ci le bénissait. Le révérend père Dosoftei lui souriait de nouveau comme à une vieille connaissance ou à un ami, et non comme à un réfugié en quête d'emploi.

Il sortit en trébuchant, referma doucement l'immense porte, mit son bonnet de travers, endossa son manteau de fourrure précieuse. Il voyait à peine le valet guindé, multiplié à l'infini dans les eaux vertes des miroirs.

Ce ne fut que dehors, sous la froide lumière, qu'il retrouva un peu ses esprits. Ceci ne l'empêcha cependant pas d'errer, sans se rendre compte de ce qu'il faisait, dans les ruelles étroites bordées de maisons riches, de taudis et de guinguettes. Il faisait nuit noire et un froid humide. Le vent soufflait.

Il entra dans le premier cabaret venu, poussé par le désir d'assouvir la soif qui l'avait torturé jusque là. La douce excitation qu'il avait éprouvée pendant toute la matinée persistait. Il devait vaincre aussi le douloureux serrement de gorge apparu dans la maison du grand chancelier.

D'un air magnanime, la monnaie dans sa paume, il se dirigea droit vers le comptoir, demanda à la patronne, une jolie femme aux seins majestueux, quelques tranches de saucissons, un morceau de pain et deux pots de vin rouge de Horincea qu'il vida d'un trait. Après avoir assouvi sa soif, il considéra aussi les autres occupants de la pièce.

C'était un endroit sordide, plein de femmes minaudières et d'ivrognes invétérés, hébétés et abêtis, où règnait un vacarme infernal. Le son assourdissant des cornemuses et des violons, les danses effrénées accompagnées de trépignements à fendre le plancher, d'envols de chevelures et de gros mots scandaleux, la fumée suffocante des grillades faisant monter les larmes aux yeux et l'odeur âcre de rôti brûlé et de chou en saumure vous pénétrait jusqu'au tréfond du cerveau. Ce cabaret n'était rien moins que le quartier général de tous les gueux et de tous les vagabonds de Iași.

Il pensa prendre un dernier pot de vin et s'en aller sans plus tarder. Elina l'attendait. L'excitation l'envahissait de nouveau.

Mais après avoir vidé un troisième pot de vin, puis un quatrième, et un cinquième, et senti la boisson lui brûler les entrailles comme un feu, la hâte de retrouver Elina lui sembla moins pressante. De vifs fourmillements agitaient ses bras et ses jambes.

Il se laissa aller à l'encouragement qu'il lisait dans les yeux de la patronne ; elle lui faisait signe qu'il pouvait danser aussi s'il le voulait.

Ce qu'il fit sans plus tarder, se précipitant brusquement au milieu des autres danseurs, levant les bras qui lui fourmillaient et poussant un cri si terrible, que tous les fêtards le crurent fou.

Sans trop savoir comment il réussissait à se mouvoir si légèrement, il s'adonna à la danse avec tant de passion qu'il ne se reconnaissait pas lui-même. La peur de ses ennemis, la chance qu'il avait eue de rencontrer Elina, la luxueuse demeure du grand chancelier et sa bienveillance qu'il avait su se ménager traversèrent encore une fois sa mémoire, mêlées au même sentiment de joie farouche. Il était bien. Vraiment bien. Le vin qui lui était vite monté à la tête y tournait et y grondait, faisant naître en lui un bonheur voisin de la souffrance. Le trépignement impétueux des bottes, la musique satanique des violoneux, mêlée aux hurlements déments des autres clients, à l'étrange balancement des murs, des tables et des chandelles affolées du plafond, la sueur froide qui baignait complètement son corps à chaque fois qu'il agitait ses cheveux en hurlant plus fort qu'un possédé, ne pouvaient témoigner que partiellement de son besoin longtemps réprimé de se laisser emporter une bonne fois par ses sens. Enfin, il le faisait. Dieu le délivrait. Le monde était à lui.

Il s'écroula soudain et perdit connaissance; s'il n'avait pas buté contre un voisin tout aussi possédé que lui, il se serait peut-être fracassé la tête contre les tables.

Ses beaux habits traînant dans la boue du plancher, les rires des femmes et des violoneux grondant dans sa tête, maître Căianu-Valachus ne cessait de sourire avec un inexprimable contentement, remuant difficilement ses bras et ses jambes et essayant de se lever pour entrer de nouveau dans la danse.

Sinon le monde tout entier, du moins la belle ville de Iaşi était à lui.

«[*Illustrissime atque doctissime magister Gabrielus Ivul, ordinarius universitas Vindobonensis, spectabilis et carissimus amicus meus*, il y a quelques mois que je ne t'ai plus écrit, bien que j'aie souvent senti le besoin de prendre une plume et du papier. J'ose dire que ton amitié sincère, capable de me secourir dans mes faiblesses, dans ces états de confusion où je me perds parfois, m'est maintenant plus nécessaire que jamais. C'est un grand réconfort, dans nos heures de solitude, et j'en vis de plus en plus souvent ces derniers temps, que de savoir qu'il existe quelque part au monde quelqu'un qui pense à nous avec bienveillance. Bien que nos opinions ne coïncident que très rarement, nous nous ressemblons en certaines choses, et la ressemblance de notre manière de voir et de sentir, pour ce qui est de certains détails au moins, est le fondement de l'amitié qui nous lie. Nous ne saurons en fait jamais si l'amitié naît peu à peu de notre besoin de nous savoir compris, de notre incapacité de rester tout à fait seuls, des dissemblances ou des ressemblances, ou de tout ceci à la fois. Mais c'est un fait que les authentiques liaisons spirituelles entre les hommes naissent de l'amitié. Et si nous sentons parfois un besoin tellement profond d'ouvrir notre âme à quelqu'un, de nous décharger comme d'un fardeau lourd à porter, il est naturel de

demander d'abord le conseil de celui qui est notre ami. L'amitié est vraiment le sel de la vie. Il n'y a pas de trésor plus précieux, pas de sentiment, pas de joie qui puissent la surpasser. Et parce que la vraie amitié ne cherche jamais de récompense, étant pour soi-même à la fois arbre et fruit, on peut dire qu'elle est sacrée, difficile à acquérir et surtout à conserver. Nous nous reflétons et nous nous reconnaissons nous-mêmes dans l'âme d'un ami. Épicure de Samos écrit quelque part que nous avons moins besoin de l'aide de nos amis, que d'avoir confiance dans leur raisonnement. Que nous soyons faibles ou forts, contents ou mécontents, passionnés ou calmes, nous sentons parfois le besoin de nous voir refléter dans quelqu'un d'autre, de nous comprendre nous-mêmes tout en nous reconnaissant en lui. Cela fait du bien, de savoir que nous pouvons penser à quelqu'un qui nous connaît en partie du moins et qui ne nous laissera pas trop tâtonner. Voilà pourquoi, maintenant plus que jamais, il me semble que les jours que nous avons jadis passés ensemble à Alba, nos liens d'amour et d'estime réciproques, la confiance que tu m'offres et dont j'ai tellement besoin, acquièrent des sens toujours plus profonds et plus beaux. Je t'écris, certain que tu partageras tous mes sentiments. Je t'écris, parce que je désire m'éclairer moi-même, comprendre l'état où je me trouve. Parce que je me sens toujours espionné et menacé, sur le point d'être abattu par des ennemis habiles, impossible à adoucir ou à calmer. L'infamie est leur arme, la persistance obstinée dans le mal leur force. J'en suis arrivé à mentir, à espionner à mon tour, à calculer soigneusement chacun de mes mouvements. Mon âme en est estropiée. Et le fait d'en être conscient, au lieu de m'aider, ne fait qu'augmenter mon tourment et mon désespoir. Loin d'être accordé une fois pour toutes, le pouvoir sacré du *vicarius generalis apostolicus* est un combat incessant et surtout impitoyable. Ce qui est plus étonnant, c'est que cela commence à me plaire. Et bien que le guet, l'attente pleine de crainte et de haine, le besoin profond de la victoire surtout m'apportent parfois la satisfaction que je désirais, ils ne me contentent plus jamais complètement. Il me faut de nouvelles épreuves, reprendre le guet, me flageller l'âme à nouveau. *Video meliora proboque*, écrit Ovide, laissant pressentir le Saint Apôtre Paul, *deteriora sequor*.

Mon état présent, que je viens de te décrire, me fait très souvent penser aux nombreuses ressemblances qu'il y a entre l'*ars musicæ* et le pouvoir. Ce rapprochement peut paraître étrange, il n'en est pas moins possible, surtout lorsqu'il s'agit de mes pensées les plus secrètes, car je les ai servis et continue à les servir tous les deux. Je les trouve tout aussi fragiles et éphémères tous les deux, et surtout menacés. En effet, qu'y a-t-il de plus instable que le pouvoir? Ou de plus fragile, de plus éphémère, de plus périssable qu'un son? L'écrit demeure, la pierre taillée demeure, la toile ou le mur peint aussi. Le son scintille et meurt. Le son peut constituer, entre autres, un des liens qui me rattache aux hommes. Mais le pouvoir aussi, comme tu me l'as écrit, du reste, mon frère, il y a longtemps, n'est rien d'autre qu'un rapport plus étroit avec les hommes. Les sons nous poursuivent, nous tentent et nous tourmentent. Ils nous rendent heureux. Mais le pouvoir aussi nous poursuit, nous tourmente et nous rend heureux, même

si ce bonheur est l'état le plus instable et le plus éphémère qui soit. Je pourrais continuer à énumérer bien d'autres ressemblances entre l'*ars musicæ* et le pouvoir. J'y pense sans cesse, parce que j'ai eu un choix à faire, et je suis sans cesse poursuivi, comme par une ombre, par le besoin profond de comprendre mon choix. Le soir surtout, quand je me retrouve, comme maintenant, seul dans ma chambre, dépouillé de toutes les parures et de toutes les vanités de mon état de maître, accablé par le souvenir impitoyable des affrontements quotidiens avec mes ennemis, je me rends compte de la fragilité des fondements sur lesquels je m'évertue à forger un certain état de tranquillité. Des sons m'assaillent brusquement de partout, comme un infatigable battement d'ailes. J'ai peur. Je me sens conduit par Hermès vers la mort. Et pourtant, l'ange de Dieu ne vient pas prendre ma vie. J'entends des gémissements ou d'étranges chants, comme de longs murmures. Tout ceci surgit, *carus meus*, et disparaît pour ne jamais revenir. Le son nous offre des images et c'est toujours lui qui nous les reprend, — sans que nous arrivions à les comprendre tout à fait, sans que nous puissions les arrêter. Nous nous éparpillons aussi dans le son, avec toutes les choses éphémères qui nous entourent. Nous nous y confessons. Nous y trouvons des sens qu'en fait nous ne comprenons pas, des lumières que nous ne voyons pas suffisamment, des joies qui peuvent à tout moment devenir pour nous une nouvelle souffrance, un nouveau tourment... Platon a dit quelque part qu'une chanson bien écrite est la philosophie la plus profonde... Et comme les sons ne peuvent jamais avoir de corps, de visage que nous puissions voir et toucher, puisqu'ils ne sont que mouvement, transformation et tension lancinante, ils nous paraissent plus mystérieux et plus beaux que tout ce qui nous entoure. *Revelatio specialis* ou *mysterium fascinans* — c'est cela le son. Une contrée infinie qui nous permet de saisir vraiment quelque chose du prix du pouvoir. Nous y trouvons des états d'âme, des pensées de toute sorte, des dangers et des espérances, des sensations inouïes. La vie et la mort, le bien et le mal, l'amour et la haine y surgissent, justement pour nous faire comprendre que nous pouvons les dominer. Pas de doute: le monde peut être contenu dans les sons... maîtrisé et ordonné par les sons... C'est le plus innocent des pouvoirs humains. Un pouvoir fragile, éphémère, mais le plus vrai de tous. Aucun autre pouvoir ne lui ressemble. Les similitudes entre l'*ars musicæ* et l'idée du pouvoir sont, en effet, plus que troublantes...

Carus amicus meus, il fait nuit maintenant que je t'écris et il fait très tard. Deux bougies à la flamme vacillante brûlent sur la table de ma chambre. Il pleut dehors, une pluie fine et chaude d'avril, lavant les pourritures de l'hiver... À mesure que ma lettre avance, il me semble mieux comprendre mon état anormal. J'ai été appelé à choisir entre deux devoirs, mais en fait, on me présentait deux modes du pouvoir... Je sais à présent qu'ils peuvent se rejoindre, se toucher, mais jamais se confondre. Je suis vite devenu un homme rude, fort habile dans les affrontements cachés ou ouverts avec mes ennemis mortels. Je suis encore plus décidé qu'au début. Je pense surtout, avec amertume et désespoir, au peuple opprimé des

Roumains de Transylvanie, passés maintes fois par le fer et par le feu, accablés de corvées, de charges de toute sorte. Je voudrais faire de mon mieux pour aider les opprimés et les persécutés de ma race. Travailler, en usant des moyens dont je dispose, à l'amélioration de leur sort. Il est vrai que je ne sais trop comment je pourrais y réussir pour le mieux. Ce que l'ex-magister Petru Luncan, un homme dont la manière de voir les choses ne cesse de faire augmenter mon estime, a le courage de faire à cet égard, est mille fois plus utile que tous nos beaux sentiments, auxquels manque la fermeté, la détermination. J'ai accepté le fardeau et l'honneur de cette dignité de *vicarius*, aussi parce que je veux aider mon peuple, tous ces gens simples, injustement humiliés. J'ai pensé également plus d'une fois que je devrais entretenir des relations beaucoup plus serrées avec le révérend père Sava, le métropolite orthodoxe des Roumains de Transylvanie et leur défenseur le plus illustre ici ... Il est vrai que la foi nous sépare profondément, mais notre origine nous unit ... Le désir existe, mais ma décision est encore fragile. Je le comprends très bien, et alors, je me tourne de nouveau vers la musique ... J'essaie d'écrire ... mais n'y réussis guère ... Il m'arrive quelque chose de très étrange ... Le sentiment de gâcher mon existence ne me quitte jamais. Je pense aux journées si tranquilles que j'ai passées à Iaşi, où à celles où je parcourais au gré de ma fantaisie les routes sans fin de notre campagne, ma caisse d'artisan au dos, comme aux plus beaux instants de ma vie ... que Dieu me pardonne ! Peut-être ne suis-je pas digne de sa grâce et de ses faveurs.

C'est t'expliquer aussi que mon travail au *Magnus Cantus Cœlestis* a avancé très lentement ou pas du tout ces derniers temps. Et, ce qui est digne à retenir, plus je me suis efforcé de continuer mon travail, moins j'y ai réussi. Auparavant, lorsque j'avais à lutter contre la méchanceté des hommes, contre les faiblesses qui entravaient mon travail, ou contre le doute dont je me laissais envahir, je comprenais combien il était difficile de persévérer dans une certaine direction et une pensée, telle une flamme vive, me tenait quand même en éveil: « Il y a si peu de joie et de bonheur autour de nous, tant de souffrance, un tel besoin de compréhension entre les hommes. Un beau jour, les sons fragiles et éphémères que tu essaies avec obstination d'ordonner sur cette feuille blanche, seront peut-être la source bienfaisante où ceux qui se sentiront las ou accablés de soucis viendront puiser quelques instants d'apaisement. » Une belle mélodie peut être source de joie ou de sérénité, comme les doïne. Cette pensée m'encourageait à poursuivre mon travail ! Le malheur est que voulant fondre dans le *Magnus Cantus* à la fois des choses sereines et profondément pénétrantes, je n'ai pas réussi à abandonner complètement les mots. La *sonata a sonando* d'où je suis parti me demandait d'y renoncer. Mais je n'en ai pas toujours été capable. Il n'en a résulté rien qui vaille. Et cet échec, qui s'ajoute à la pensée lancinante de la solitude où je me trouve (étrange solitude, car je suis entouré par une foule de très pieux moines, mes frères) au sentiment de dégoût et aux menaces constantes que je subis, m'a fait ne plus savoir au juste ce que je veux.

PETRU MIHUȚ:
La cuisson de la marmelade de prunes (détail, à droite, huile sur toile)

CLEOPATRA PROTOPOPESCU :
Noces dans le Pays d'Oaș (huile sur toile)

Je m'évertue à accomplir chaque jour mes grandes et petites tâches de *vicarius apostolicus*. D'habitude j'ai le sentiment d'y parvenir. Deus, *creator omnium*, m'aide à cela. Mais ceci ne m'empêche pas de penser que je ne suis autre chose qu'un fonctionnaire ecclésiastique quelconque, qu'un incompétent ou qu'une simple machine qui exécute tout, le bien et le mal, sans enthousiasme et sans aucun rendement.

Je ne sais pas trop d'ailleurs, comment je pourrais accomplir certains des ordres que je reçois. Faire par exemple, en ces temps de révoltes et de préparatifs de guerre, doubler ou tripler les impôts que mes misérables fidèles paient à l'autorité. Je n'ai plus à choisir entre le bien et le mal, mais entre plusieurs maux. Je me sens parfois égaré, perdu pour toujours ! Oh non, je n'ai pas vendu ma foi ! Je ne suis pas revenu au schisme orthodoxe de mes parents et de notre peuple. Je n'ai pas non plus l'intention de passer aux luthériens ou aux calvinistes. Mais j'ai peur de me perdre bientôt, dans ce combat incessant contre les doutes qui m'assaillent. Je continue à frapper l'ennemi sans pitié, au moment même où il s'y attend le moins. J'ai démis entre autres pater Augustin Balas de sa fonction de *defensor ecclesiæ* et n'ai encore nommé personne à sa place. Son âme galeuse a donc de nouvelles raisons de me détester . . . J'agis trop souvent comme un homme faible. Je me rends compte que je devrais réfréner la haine et non point la provoquer. Mais j'avoue ne pas savoir comment me conduire avec plus d'égards envers une ordure comme pater Augustin. Certes, je devrais l'aimer, car il est moine comme moi. Mais je suis certain de ne jamais y arriver.

Voilà un état dont les démons, créatures infâmes qui viennent nous tenter, pourraient s'enorgueillir ! Je ne sais si je suis béni ou au contraire, maudit pour toujours. Prie pour moi, *carus amicus meus!* Mon âme est assoiffée de repos !

Benedico te!
Ioan »

« *Eminentissime domine,*

Illustrissime, atque benedictissime Ioane, vicarius generalis sanctæ ecclesiæ catholicæ ac apostolicæ Terrae Transylvaniæ, doctissimus, spectabilis et carissimus amicus meus. J'ai reçu ta lettre, mon frère, juste au retour d'un voyage d'une importance capitale, où j'ai rencontré des amis communs avec lesquels je n'ai cessé de m'entretenir de la Transylvanie, du couvent de Șumuleul Ciucului et de l'état de nos frères qui y vivent. J'espère que tu seras mis au courant dans un bref délai des détails de ce voyage si important.

Quant aux aveux si amers que tu me fais dans ta lettre, je me sens obligé de te rappeler certaines choses que d'ailleurs, mon frère, tu connais certainement aussi. Je voudrais que tu lises et relises très attentivement ces lignes, justement parce qu'elles concernent les liens et les buts qui nous unissent si profondément. Bref, *Nostra causa agitur.* Il est vrai que je t'ai décrit le pouvoir comme un rapport qui passe notre entendement avec des gens dont on est à la fois le maître et l'esclave. Il est vrai aussi que, entre le pouvoir et les doutes qui t'assaillent, c'est le pouvoir que tu dois choisir. Et, au besoin, te montrer impitoyable.

Mais n'oublie jamais que tu dois être aussi dur et inflexible envers les ennemis acharnés et perfides qui hurlent et aboient contre toi tels des loups immondes ou des roquets sans vergogne, qu'indulgent, bon et généreux envers le peuple des humbles qui sont tes brebis. N'oublie pas combien notre Transylvanie saigne de tous son corps marqué de plaies profondes. N'oublie pas surtout que tu es le fils d'un peuple pauvre et opprimé, persécuté, ignoré et humilié autant que faire se peut, bien qu'il ait enrichi tous les maîtres de la Transylvanie ! Tu dois te consacrer au peuple opprimé des Roumains de Transylvanie et à tous les persécutés et les malheureux que tu connais. Sois donc sévère mais bon, impitoyable autant que clément, sage comme un serpent, comme le conseillent les Saintes Écritures, et doux comme une colombe, plus habile que tous les ennemis pris ensemble.

J'ai raconté à un de nos frères de Rome qui était venu me voir que, bien que fils de schismatiques orthodoxes, tu as été baptisé par un prêtre calviniste. Je lui ai expliqué que la peste ayant fait beaucoup de victimes, il n'y avait plus personne d'autre pour t'administrer le baptême. Je lui ai dit également que tu n'es passé de la foi orthodoxe de tes parents à celle catholique qu'à dix-huit ans seulement. Mon ami de Rome m'a répondu qu'il y voyait la volonté même de Dieu. Il croit que tu es, mon frère, non seulement la personne la plus indiquée, mais aussi l'élu de la Providence pour t'entendre avec les orthodoxes roumains, avec les calvinistes et avec les luthériens, pour le bonheur du troupeau qu'on t'a confié !

Et puisque j'en suis venu à mentionner le troupeau démembré des fidèles catholiques que tu diriges, permets-moi, *carus meus amicus*, de te rappeler que Dieu n'est pas seulement colère, qu'il est aussi, qu'il est surtout bonté, bonté infinie. « Dieu est amour », écrit Saint Jean l'Évangéliste. N'oublie pas non plus la vieille leçon des philosophes qui nous disent très clairement: *Nihil est tam populare quam bonitas.*

Je pourrais, *carus meus amicus*, continuer à te prodiguer des conseils et des exemples sacrés pour te montrer que nous devons à nos semblables le même amour que le Dieu du sacrifice a eu pour nous. Nous ne pouvons servir Dieu qu'en servant les hommes, le peuple des humbles, des indigents et des humiliés. Nous oublions trop souvent que toute notre foi nous enseigne à servir. À servir l'homme, la plus chère des créatures de Dieu, faite à son image.

Ce service, *carus meus amicus*, n'a jamais été et ne saurait être commode. Il demande du sacrifice. Mais le sacrifice, en tant qu'intermédiaire et lien entre nous et les hommes, ensuite entre nous et Dieu, signifie le renoncement de soi, la quête de plus haut que soi. En renonçant à tout ce qu'il y a d'inutile en moi, je me retrouve plus fort et meilleur dans les autres, me recréant et m'affermissant en eux. Dans le sacrifice, *imitatio Christi*, comme dans l'amitié sur laquelle tu m'as écrit des lignes si émouvantes, je me découvre moi-même. Je comprends ma force, le véritable pouvoir que je possède, tous les dons qui m'ont été dispensés. Le sacrifice, auquel je t'exhorte à penser très sérieusement, accomplit le lien indestructible, un lien multiforme entre nous et les hommes. Le sacrifice est le désir profond d'un progrès et d'un

renouvellement infinis, vers des lumières nouvelles et infinies. Le vrai sacrifice n'a pas de fin. Ce n'est pas sans raison que le Saint Apôtre Paul nous dit: « En oubliant la route parcourue, je marche de l'avant. Tout mon être tendu, je cours vers mon but. »

Je t'ai écrit tout cela, *illustrissime et spectabilis meus amicus,* parce que tu me confies ta peur et ton inquiétude, tes doutes profonds. Certes, je te comprends. Mais, mon frère, je ne puis, comme tu l'as parfaitement deviné, être du même avis que toi. Je ne vois pas, par exemple, quelle ressemblance tu peux trouver entre le pouvoir, qui est un don, un rude devoir et une très haute vocation, un sacrifice, comme je me suis efforcé de te le rappeler, et le jeu allègre de l'ars musicae. Tu me donnes force détails sur le *Magnus Cantus Cœlestis,* sur les doïne et les danses de chez nous, auxquelles je ne comprends pas grand-chose. Cela ne signifie certainement pas que je n'aime pas la bonne musique. J'en sens le besoin comme tout autre, et je l'aime bien parfois. Une belle mélodie plaît aussi à Dieu. C'est par le chant, *invocatio Dei* que nous le prions et par la chanson que nous le glorifions. Mais de là jusqu'à la hardiesse, si choquante pour moi, de mettre au même rang le pouvoir et l'*ars musicæ,* il y a une grande distance. Ta manière de voir les choses est une erreur. Une stupéfiante erreur ! Je n'irais pas jusqu'à dire que c'est un péché. Je ne crois pas que ce soit un péché. Mais c'est indubitablement une erreur.

Cette erreur provient du fait que tu te laisses trop souvent tenter par la fantaisie et par le désir de te consacrer aux chansons avec autant de passion qu'avant. Mais cela n'est plus possible maintenant. Tu as choisi.

Quant à la tentation constante de juger trop en détail des choses, de philosopher et de toujours douter de tes actes, rappelle-toi les mots de Sénèque: *Nihil odiosus sapientiae acumine nimio.* Je crois que de tels sentiments sont un véritable péché.

Je n'oublie pas un instant de prier Dieu pour toi, mon frère. Je désire de tout mon cœur que tu le fasses aussi pour moi.

Benedico te!
Gavril. »

« *Illustrissime atque doctissime magister Gabrielus Ivul, optimus et eruditissimus vir, ordinarius universitatis Vindobonensis, omnium doctorum patronus, spectabilis et carissimus amicus meus,* je te remercie de tout cœur, comme toujours, pour tes pensées généreuses. Les prières que tu dis pour moi sont une consolation inestimable, que je ne cesserai jamais de désirer. Ta lettre, et ce que m'a raconté notre frère qui me l'a apportée sur ton voyage et sur celui de nos amis, dans la ville lointaine où vous vous êtes rencontrés, m'ont fait comprendre combien tes sentiments pour moi étaient constants et combien de reconnaissance je te suis redevable. En effet, des choses d'une extraordinaire importance se préparent. J'attends donc les jours à venir avec impatience, avec inquiétude, mais surtout avec un espoir infini.

Quant aux remontrances par lesquelles tu finis ta lettre, en m'accusant du péché des introspections philosophiques, je dois t'avouer qu'elles m'ont

longtemps obsédé. Voilà en effet une question pleine d'inquiétude, qui nous harcèle avec une obstination peu commune: pourquoi nous adonnons-nous à la philosophie? Pourquoi y persévérons-nous, même lorsque nous n'aboutissons à rien.

La première réponse serait peut-être la suivante: C'est parce que toute notre vie et notre être humain débordent de questions. Parce que l'homme, tel un enfant naïf et fragile, dont l'âme ne vieillit jamais, se pose toujours des questions dont quelques-unes sont aussi vieilles que le monde. Parce qu'il en formule de nouvelles et s'adonne sans hésiter au déchiffrement des secrets les plus étranges. La nature même est questionnée par l'homme, vue comme un mystère et maîtrisée comme une contrée étrange, que nous aimons mais que nous ne pouvons jamais tout à fait comprendre. À cet égard notre ami, l'*honorabilis* Abel Todoruţ Josica, le protomédecin de la Cour d'Alba, sait des choses que peu de gens sont capables de voir et encore moins de comprendre. Il m'a dit une fois, il y a quelque temps déjà, qu'en pénétrant dans les profondeurs du monde mystérieux qui l'entoure, auquel il est confronté et contre lequel il lutte en se posant des questions sur ses secrets, l'homme se découvre avant tout soi-même. C'est alors que surgissent, tel des champignons après la pluie, les questions sur la nature humaine, c'est-à-dire la passion de la philosophie et toute notre inquiétude, que rien et personne ne peut plus apaiser. Plus encore, chacune des découvertes que nous faisons dans la multitude des secrets qui nous entourent ne fait qu'augmenter à son tour, au lieu de le diminuer, le nombre de nos questions antérieures. L'homme persiste dans ces questions toute sa vie, avec le même étonnement d'enfant ému par tout ce qui lui arrive. La persistance philosophique naît elle aussi, de façon naturelle, des étonnements de ce genre. Les incertitudes, les inquiétudes et les peurs, les attentes de toute sorte, insoupçonnées et incertaines, entourent l'homme de tous côtés. L'éveil de la pensée, dirait notre ami Josica, est comme l'agitation de l'eau troublée par les remous des profondeurs. La préoccupation philosophique connaît un point de départ, une impulsion et une direction. Mais son but est toujours inconnu. Tous nos sens nous poussent incessamment de l'avant. Et nous nous efforçons de ne pas nous égarer parmi les objets et les signes, de leur trouver des sens, de les ordonner selon nos possibilités. C'est là une recherche, pleine d'exaltation mais aussi de crainte, des horizons lumineux, des voies qui y mènent. C'est l'errance. C'est aussi l'espoir, aux heures troubles du coucher où de l'aube, où les ténèbres se mêlent à la lumière. Il ne fait pas tout à fait sombre, mais il ne fait pas suffisamment clair non plus. Nous essayons de nous arracher à cet état trouble, en aspirant vers la lumière. Lorsque nous échouons, les ténèbres nous engloutissent pour toujours . . .

J'ajouterais, *doctissime magister*, aux dires de notre ami Josica, que l'homme se découvre — partiellement — soi-même dans ces seules circonstances où il subit de rudes épreuves qui l'obligent à penser plus souvent à sa propre nature. De la pensée persévérante, du doute méthodique, naissent les découvertes bouleversantes qui jettent sur notre nature un jour nouveau. Moi, je crois à notre pouvoir de raisonnement, et ne le considère pas un péché.

À cet égard on trouve des choses beaucoup plus utiles que chez Seneca Philosophus chez le Français Cartesius, dont les écrits circulent beaucoup en Transylvanie et passent de main en main. Le trouble provoqué chez nous par les écrits de Cartesius a été si grand, que le synode de Iernut de l'église calviniste de Transylvanie a sévèrement puni, il y a quatre ans, tous ceux qui les lisaient. On a interdit aux fidèles, aux prédicateurs et aux *magistri* des académies calvinistes de toucher ne fût-ce qu'une seule de ces œuvres. Mais, comme il arrive d'habitude en ces questions, la décision du synode de Iernut, bien loin de lui nuire, n'a fait qu'augmenter la gloire de Cartesius. Ce philosophe a le pouvoir de tenir notre esprit en éveil et ce qu'il dit du doute méthodique semble être la pure vérité. J'ai compris grâce à lui que chaque épreuve que l'homme subit le rend plus assoiffé de comprendre, plus ouvert au mystère, plus tourmenté, plus sensible. Plus fort, en un mot, et plus faible en même temps. La vérité d'un événement tient pour moi moins dans les faits qui le constituent que dans le sens philosophique qu'il est capable de révéler. Le fait est que notre rapport avec l'univers et avec ses secrets est le fondement de notre connaissance de soi. C'est dans la *meditatio*, la *cogitatio* et la *contemplatio*, comme l'a écrit le bon chrétien Hugo, que le monde se découvre à nous comme un labyrinthe plein de mystères tentants. J'avoue cependant que toutes mes questions sur le monde se résument finalement à des questions sur moi-même. Je ne peux donc pas renoncer à la philosophie. Le pouvoir, *carus meus amicus*, est une question philosophique très persistante. Et le choix, de même. Tout comme l'amour ou la haine profonde dont je me sens entouré, la crainte que je ressens de la voie où je me trouve engagé et mon espoir de réussir à m'en tirer sont également des questions philosophiques, et quand, harcelantes, elles me plongent dans je ne sais quels abîmes sans issue, tout mon être crie et éprouve le besoin de déborder hors de ses limites. Il me faut alors saisir le luth et faire de la musique. Mes chants, y compris le *Magnus Cantus Cœlestis*, sont des cris. Le cri est souffrance ou peur, ou parfois, apaisement. Mais jamais péché. Le fait que tu n'as pas trop aimé mes chants, ni ceux des autres, peut expliquer, mais en aucun cas justifier tes opinions, mon frère.

Je te remercie, *doctissime magister*, pour tes bonnes pensées et pour les prières que tu dis chaque jour pour moi. Pardonne-moi de m'opposer si ouvertement à tes opinions ! Je n'ai aucun secret envers mon ami. *Amicus*, dit Cicéron, *est tanquam alter idem.*

Benedico te!
Ioan »

« *Eminentissime domine, Illustrissime atque benedictissime Ioane, vicarius generalis sanctæ ecclesiæ catholicæ ac apostolicæ Terræ Transylvaniæ, spectabilis et carrissimus amicus meus*, je dois commencer par t'avouer que ta dernière lettre m'a remplit d'amertume. Elle est la preuve entre toutes de la façon étrange dont tu t'égares en ces moments. On y voit tout ton état de tristesse et d'incertitude. Tu ne me dis rien de tes affaires épiscopales et monastiques, de nos frères avec lesquels tu travailles ou de toutes ces menaces sans fin

que tu subis de la part de tes ennemis. Tu me parles en échange du *Magnus Cantus Cœlestis*, du pouvoir et du choix, comme si tous ceux qui ont joué leurs âmes et leurs vies pour toi n'avaient pensé, lorsqu'ils insistaient en faveur de ta nomination, qu'aux chansons et aux doïne du Sebeş !

Quoique tu ne me donnes aucun détail, j'ai compris que les ennemis qui te guettent dans l'ombre sont tout aussi terribles qu'avant, que, loin de s'apaiser, leur haine est tout aussi puissante. Je voudrais de tout mon cœur pouvoir te faire comprendre qu'en de telles circonstances tu n'as pas le droit de te laisser aller à la stérile beauté des pensées philosophiques et d'autant moins à la tentation éphémère de la musique que tu aimes tant. Ces choses t'éloignent de ta haute mission de prélat. Telles que tu me les présentes, elles n'ont rien à faire avec le devoir que tu sers. Prends donc garde ! Je veux que tu sois un vrai pasteur et un maître pour de vrais fidèles, prêt à affronter sans pitié de vrais ennemis. La bonté n'implique pas la faiblesse. Pense que notre acharnement dans la lutte pour le pouvoir vient du fait que celui-ci est instable. As-tu oublié que tout moine est un soldat, un combattant? Courageux, sans peur ni reproche? Tu me demandes dans tes lettres de t'aider à trouver la voie. Tu fais bien de frapper sans pitié tous les ennemis qui travaillent à ta destruction. Mais, pour que tu puisses faire preuve de plus de sévérité et de fermeté je me permets d'essayer de te convaincre que la passion, tout à fait anormale à mon avis, que tu montres en t'adonnant à ton activité musicale, te mène en réalité à ta perte.

Et pour que tu comprennes mieux ce que j'ai à te dire, pense d'abord je t'en prie au mensonge et à la vérité. Tout vrai homme, tout bon chrétien hait le mensonge et aime la vérité. Son malheur commence lorsque le mensonge prend l'apparence de la vérité, et la vérité est interprétée comme mensonge. Il apparaît dans le mensonge un mouvement, intentionnel ou non, de la pensée qui, au lieu de nous faire avancer, nous éloigne de toute marche naturelle de la connaissance, de toute vérité. Le mensonge est intimement lié à la passion. C'est dans la passion seulement, que les couleurs, l'étendue et la signification des choses changent. La passion bouleverse tout. La passion peut être mensonge. Tant que notre raison dit *oui*, elle tend à se mettre en un accord naturel avec tout l'univers visible et invisible. *Oui*, c'est la foi. C'est la force.

Mais l'homme est un être trop troublé par soi-même pour que le *oui* et le *non* soient séparés tout aussi nettement pour lui que les eaux et la terre. Il dit trop souvent *oui* alors qu'il devrait dire *non*, et *non* lorsque le *oui* brille plus fort que le soleil. C'est justement pourquoi notre Rédempteur Jésus-Christ nous exhorte à nous débarrasser au cours de notre vie de tout mélange entre mensonge et vérité, entre *oui* et *non*. « Que notre parole — écrit Saint Mathieu l'Évangéliste — soit *oui* pour ce qui est oui, *non* pour ce qui est non. Ce qui est en dehors de cela, vient du Mauvais . . . »

Le mensonge est donc un état contre-nature, étrange, que parfois nous vivons de toute notre âme sans même nous en apercevoir. Le mensonge est la plus habile invention du Diable. Dans *Contra mendacio* et *De mendacio*, Saint Augustin dit que le mensonge sépare notre âme en deux, comme si

nous avions une âme déchirée, *duplex cor*, tiraillée de tous côtés. Nous vivons le *non* en pensant que c'est le *oui*. Le mensonge nous égare et obscurcit notre raison, il nous éloigne des vérités de la connaissance. Il apparaît comme une arme du raisonnement, dirigée contre lui-même. *In summa*, c'est là la force du mensonge. Le pays du mensonge. Le pays de la passion déchaînée.

Mon cher frère, *carus meus amicus*, tu mets trop de passion dans ces mélodies et ces doïne dont tu ne cesses de me parler dans tes lettres. La fragilité d'un son qui n'a aucune attache solide avec les choses vraies et ne vit qu'un instant, plus éphémère qu'une illusion, tend à remplacer les joies véritables par de vaines images. Mais ces images sont plus que dangereuses. Et du fait qu'elles transforment les choses qui nous entourent en choses périssables, elles sont mensonge, tout comme le son. Platon nous montre ce qu'il peut y avoir de mensonge dans les chansons, les peintures ou les créations poétiques. Platon méprisait toutes ces choses et aurait voulu les chasser des cités où il voyageait. Il faut donc que tu te débarrasses de ton faible pour la musique et que tu passes résolument au pays du *oui*. L'*ars musicæ* et le *Magnus Cantus Cœlestis* avec toutes ses doïne ne se retrouvent pas dans ce pays. Ils ne m'inspirent aucune confiance.

Trop d'imagination nous égare. Trop de questions nous bouleversent. Trop d'inquiétudes nous tuent. N'oublie pas non plus je t'en supplie ce qu'écrit Saint Thomas d'Aquin, *doctor seraphicus ac doctor universalis*, qui nous montre que le désir inassouvi de connaître trop de secrets est le cinquième péché mortel de l'homme. Je me rends compte qu'il n'est pas facile de renoncer à ce qu'on aime. Mais ce ne sera pas la première fois que tu prendras une décision sévère, contraire à tes aspirations les plus profondes. Il faut que tu le fasses le plus vite possible, autrement il se pourrait que tu t'écroules tout seul, intérieurement, avant que les ennemis de l'extérieur ne t'abattent.

Et puisqu'il s'agit des ennemis qui veulent te détruire, je voudrais te rappeler que le premier devoir d'un prélat est de se faire obéir. Mais pour être obéi il faut savoir commander. En pesant donc ton pouvoir et celui de tes ennemis, trouve les moments où il te faut donner des ordres tels qu'ils puissent être obéis sans murmure. Seul celui qui, après avoir pesé son pouvoir et celui de son ennemi, sait commander avec assez de sévérité acquiert l'obéissance de ses sujets, nous enseigne un vieux dicton. Choisis donc très soigneusement tes hommes ! Leur fidélité absolue au nouveau *vicarius apostolicus* ne suffit pas. Tu as aussi besoin de leur habileté et de leur décision. Certains ennemis nous sont souvent utiles pour les buts que nous poursuivons. Il est bien connu que les gens ne peuvent être ni tout à fait bons, ni tout à fait mauvais. Essaie également d'éviter les menaces vaines et les grands mots. Éveiller la haine de quelqu'un sans en tirer profit c'est faire preuve de la pire imprévoyance. De surcroît, les menaces n'affaiblissent pas toujours l'ennemi. Bien au contraire, elles le rendent plus prudent.

Mais rappelle-toi surtout, *carus meus amicus*, ce que tu m'as écrit toi-même: loin d'être donné une fois pour toutes, le pouvoir est un combat

incessant. Et impitoyable aussi, ajouterais-je encore une fois pour t'empêcher de l'oublier. Quitte les doïne et les idées saugrenues ! Les événements d'une importance capitale qui se préparent actuellement pour le pays de Transylvanie doivent te trouver l'âme sereine et l'esprit ferme.

J'attends impatiemment, comme d'habitude, que tu me donnes des nouvelles de nos amis. Je t'embrasse avec le même amour fraternel et j'espère avoir de bonnes nouvelles de toi.

Benedico te !
Gavril. »

En français par ANCA COSĂCEANU

Un acte de conscience

Lorsque j'étais encore enfant, ma grand-mère maternelle m'a raconté une fois l'histoire des parents de ses parents. Nous étions assis dans la cour de notre maison de Vultureşti, un village de la région de Muscel, au pied des Carpates Méridionales; ma grand-mère cousait et moi, je sculptais au ciseau un bout de bois. C'était un soir serein d'été, tout baigné d'une lumière dorée, bruissant d'harmonies invisibles et imprégné des arômes forts des herbes et des fruits mûrs, une atmosphère de cette beauté toute particulière dont jouissent chez nous dans le Muscel les villages bâtis entre des forêts immenses, sur les flancs des montagnes. Sa famille, me disait ma grand-mère, une famille très ancienne dont étaient issus au fil des années de nombreux prêtres et instituteurs de campagne, n'était pas originaire de Lereşti — Muscel, où elle était née et avait passé son enfance, mais de bien plus loin, du nord, d'au-delà les montagnes. Là-bas, au sud de la Transylvanie, dans le pays de Făgăraş, il avait existé jadis un village peuplé de gens fiers, de Roumains qui tenaient à leur langue, à leur foi et à leurs coutumes plus qu'à leurs vies mêmes. À un moment donné, ces Roumains étaient entrés en conflit avec les autorités militaires autrichiennes, avec « les troupiers » — comme les appelait ma grand-mère. Ces soldats leur demandaient de payer à l'empereur des impôts comme on n'en avait jamais connus d'aussi élevés et comme ils n'avaient pas les moyens de le faire, d'envoyer leurs fils dans l'armée, et surtout de cesser d'obéir aux vieux du village et aux instituteurs, qui les exhortaient à conserver leurs lois et leurs coutumes ancestrales. Ces conflits, suivis d'escarmouches sanglantes et bien entendu de représailles, étaient devenus à un moment donné si aigus, que les soldats s'étaient mis à passer tout le village par le fer et par le feu. Naturellement, il n'y avait pas eu que des villageois parmi les victimes. Beaucoup de soldats aussi étaient morts. Ceux qui avaient échappé au massacre s'étaient réfugiés dans les forêts. Quand ils avaient pu se rassembler à nouveau, ils avaient décidé

de prendre le chemin de l'exil, d'aller vers le sud, de passer les montagnes et de fonder un nouveau village. C'était ce village du nom de Lereşti, peuplé de gens venus d'au-delà les montagnes, du pays de Făgăraş, qui était le village natal de ma grand-mère maternelle. Ceux qui l'avaient fondé avaient voulu rester eux-mêmes et y avaient réussi, en dépit de la honteuse opression étrangère. Ma grand-mère me contait cette histoire, et dans mon imagination enfantine l'espace merveilleux du village de jadis, d'avant la destruction, les conflits avec les soldats étrangers, l'exode dramatique à travers les montagnes acquéraient des proportions de rêve. Détail significatif, ma grand-mère savait que pendant les jours et les nuits de la traversée des montagnes, un de ces ancêtres, un homme douée d'une belle voix, chantait aux gens, lors des haltes, des *doïna* tristes et nostalgiques comme autant de promesses de vengeance. Ma grand-mère prétendait que jamais personne dans ce village n'avait mieux chanté que son ancêtre.

Plus tard, pendant mes années d'études à l'Université de Bucarest, j'ai compris que l'histoire de mes ancêtres maternels n'était qu'un épisode, assez insignifiant par ailleurs, de ce qu'avait été le processus de la résistance ethnique roumaine en Transylvanie, si long et tellement complexe, mais qui fut avant tout de nature spirituelle. La force extraordinaire des âmes, des convictions, du besoin des gens de s'accomplir à travers l'esprit m'a fasciné. Dans les romans que j'ai écrits, mes héros aspirent à un accomplissement suprême, conforme à leur nature intime et à l'univers spécifique où ils vivent et se forment. Lorsque ce sont des intellectuels, ils réalisent leur œuvre tout en restant fidèles à leurs convictions, en dépit des pressions exercées par les forces hostiles toutes-puissantes. Ainsi, Pârvu Pârvescu-Mutu, un *zougrave* (peintre d'église) de la fin du XVIIe siècle et du début du XVIIIe, le peintre le plus représentatif de la brillante époque culturelle illustrée par le style brancovan, héros de mon roman *Les Couleurs du sang*, vit dans des conditions dramatiques en butte à de perpétuels dangers. Il ne peut les affronter qu'uniquement parce qu'il dispose de ressources spirituelles inépuisables. Dans *La Vérité du rhéteur Lucaci*, un roman qui évoque l'atmosphère de la Renaissance et de la Réforme dans la culture roumaine, le héros, un homme de loi moldave, traverse des étapes d'élévation spirituelle et de prise de conscience, grâce auxquelles sa nature intime réussit à s'affirmer avec plus de force et d'obstination. Comme dans le cas de mes ancêtres maternels aussi, sa confiance en lui-même, sa fidélité envers sa propre identité spirituelle s'affirment dans des conditions dramatiques, pour triompher finalement par-delà le temps. Tout ce que nous héritons, comme substance spirituelle, de tels devanciers, connus — comme dans le cas de ces héros de roman — ou restés anonymes — commes mes ancêtres transylvains — se retrouve aujourd'hui dans notre propre identité. C'est en ce sens que j'ai compris et évoqué Ioan Căianu-Valachus, le héros de mon dernier roman — *Magnus Cantus*. Ioan Căianu-Valachus est l'une des grandes personnalités de la vie musicale roumaine du XVIIIe siècle. J'ai écouté pour la première fois quelques-unes de ces compositions lorsque j'étais en première année d'Université, chez des amis qui faisaient de la musique, et je me rappelle

parfaitement l'impression quelque peu étrange qu'elles m'ont laissée. Plus tard, lorsque je suis arrivé à connaître certaines données de sa biographie, j'ai été impressionné par la multitude de ses préoccupations intellectuelles, par les connaissances encyclopédiques qu'il maîtrisait avec une égale aisance, dans la tradition de l'humanisme le plus authentique, mais aussi ému par le dramatisme des événements qu'il a traversés, par son pouvoir d'endurance, par la sagesse pleine de dignité avec laquelle il a su triompher des vicissitudes du sort. Je me suis naturellement dit plus d'une fois qu'une telle vie méritait d'être évoquée dans un roman. Cependant, c'est à peine il y a sept ans qu'un soir d'hiver, en décembre, j'ai été saisi du besoin de raconter ce que je savais de Ioan Căianu-Valachus. Je me suis mis à écrire, et petit à petit, au cours des nuits suivantes, le roman a commencé à prendre forme, à évoluer selon ses propres lois.

Je me suis senti poussé à évoquer Ioan Căianu-Valachus en premier lieu parce que sa biographie et les domaines intellectuels qu'il a illustrés en tant que rimeur de vers latins, botaniste, typographe, dignitaire ecclésiastique et compositeur, mettent nettement en évidence un équilibre intérieur, une dignité dans sa conduite et une force intellectuelle impressionnantes. Tout comme mes ancêtres maternels, mais évidemment dans un autre plan de l'existence, dans un autre contexte et avec une autre compréhension des choses, Ioan Căianu-Valachus reste fidèle à sa propre identité, à sa vocation, quelles que soient les adversités qu'il affronte.

Aussi ai-je évoqué l'homme et l'artiste Ioan Căianu-Valachus et son œuvre impressionnante avec amour et timidité, et surtout avec un respect infini. Sa personnalité peut bien sûr être éclairée sous les jours les plus divers. Dans mon roman, il apparaît en premier lieu en tant que musicien, interprète et compositeur. Comme les spécialistes ont pu le constater, Ioan Căianu-Valachus est la personnalité la plus distinguée du baroque musical roumain et en même temps de la culture musicale féodale de Transylvanie.

L'œuvre musicale de Ioan Căianu-Valachus, né et formé spirituellement au siècle baroque, recèle, tel un réceptacle extrêmement sensible, des motifs, des thèmes, des structures et des significations caractéristiques pour le grand courant littéraire et artistique du XVIIe siècle, auprès desquels apparaissent d'importants échos du folklore musical roumain, parfaitement intégrés dans l'ensemble de la création. On peut saisir dans l'œuvre de Ioan Căianu-Valachus une mutation de la plus haute signification pour l'évolution de la culture de son époque: l'apparition, dans le cadre baroque, de couches de culture musicale folklorique.

Évidemment, l'œuvre musicale de Ioan Căianu-Valachus, malheureusement encore peu connue du grand public et peu mise en valeur, coexiste dans l'époque avec d'autres manifestations artistiques et intellectuelles caractéristiques pour les réalités du baroque roumain. Les œuvres d'écrivains comme Udriște Năsturel, Miron Costin, Dosoftei et Dimitrie Cantemir illustrent elles aussi le baroque. Qu'il se rapporte à l'architecture, à la peinture, à la technique de l'imprimerie, à l'orfévrerie, à la musique ou à la littérature, le baroque n'en a pas moins toujours un caractère exalté et extra-

verti et se distingue par sa propension à cultiver des formes grandioses ou excessives, par l'opulence de l'ornementation, mais surtout par un pathétisme rhétorique recherché avec insistance. Le goût pour le théâtral et pour le fantastique, pour les images hyperboliques et antithétiques, dominées par un sentiment tragique, le contraste entre la sensualité et la spiritualité, entre les idées abstraites et les passions dévorantes le caractérisent également. Comme on l'a très bien observé, avant de représenter une modalité de l'art, le baroque est un type ou un état d'existence, une attitude devant la vie dont se détache, uniquement comme un phénomène secondaire, ce qu'on nomme le style artistique du baroque.

Il n'est pas difficile d'observer que la vie autant que la fascinante œuvre musicale de Ioan Căianu-Valachus illustrent parfaitement tous ces traits et constituent un sujet privilégié pour l'écrivain qui s'est consacré à l'évocation de créateurs et de conservateurs de biens spirituels.

L'évolution créatrice de Ioan Căianu-Valachus illustre en même temps le cadre profondément dramatique de l'affirmation de la spiritualité roumaine, dans les conditions tragiques de la domination étrangère en Transylvanie. Ioan Căianu-Valachus a vécu à une époque où les guerres, les révoltes des paysans, les représailles impitoyables des grands féodaux contre les masses mécontentes se suivaient en un enchaînement ininterrompu. Toutes ces agitations incessantes culmineront un siècle plus tard en Transylvanie par la grande révolte paysanne de Horia, Cloşca et Crişan (1784). L'histoire de mes ancêtres maternels, obligés de changer de place leur village est significative pour l'atmosphère de ces agitations. C'est pourquoi j'ai introduit dans *Magnus Cantus* quelques chapitres où j'ai évoqué les villages du pays de Făgăraş d'alors, gagnés par la révolte. Une partie des choses que ma grand-mère m'a racontées ont été mon guide spirituel.

Certes, il n'est pas facile de transposer dans un roman un thème aussi vaste, de trouver des correspondantes épiques pour la destinée d'un artiste, et en particulier pour l'univers de création d'un compositeur. J'en ai été parfaitement conscient pendant toutes ces années où j'ai recueilli des données et travaillé à mon *Magnus Cantus*.

Je n'en suis pas moins resté fidèle au désir d'achever ce roman, d'évoquer Ioan Căianu-Valachus, poussé par mon admiration pour lui mais aussi impressionné par le caractère exemplaire de certaines tentatives d'approche de son œuvre, que nombre de prestigieux musicologues et compositeurs contemporains ont réalisées avant moi, avec le plus grand succès, comme par exemple, le compositeur Marţian Negrea et le musicologue Vasile Mocanu qui ont consacré chacun une monographie à Ioan Căianu-Valachus.

Dans l'interprétation du compositeur Doru Popovici, auteur de l'impressionnante suite symphonique *Codex Caioni*, l'héritage de Ioan Căianu-Valachus acquiert de nouveaux sens et un nouvel éclat. Il faut y ajouter les créations admirables de la chorale *Madrigal* dirigée par Marin Constantin, qui a inclus dans son répertoire plusieurs pièces appartenant à Ioan Căianu-Valachus.

Je suis profondément reconnaissant à tous ces musiciens, interprètes fidèles de l'héritage que cet artiste a laissé à la postérité. Ils m'ont aidé à comprendre non seulement son art mais aussi son époque et avec elle quelque chose de l'identité spirituelle roumaine, que je me sens le devoir d'évoquer dans mes romans. Autrement dit, grâce à eux j'avais l'impression non seulement de découvrir le compositeur, mais aussi de me découvrir moi-même.

Magnus Cantus est pour moi un acte de conscience. Et surtout, un nouveau témoignage de mes convictions concernant la destinée historique de la spiritualité roumaine.

MIHAIL DIACONESCU

La personnalité et l'époque

La condition de l'artiste rapportée aux conditions de l'époque, c'est bien là le thème dominant des romans historiques que signe Mihail Diaconescu. *Culorile sîngelui* (« Les Couleurs du sang», 1973), par exemple, portait au premier plan la personnalité du *zougrave* (peintre d'églises) Pîrvu Mutu (début du XVIIIe siècle), tandis que dans *Adevărul retorului Lucaci* (« La Vérité du rhéteur Lucaci », 1978), l'écrivain *(retor* dans le langage de l'époque) était défini dans les termes de l'équation *contemplation-action.* Le nouveau roman de Mihail Diaconescu, *Marele cîntec* (« Magnus Cantus », 1980) a pour personnage principal Ioan Căianu-Valachus, figure de premier plan de l'humanisme roumain du XVIIe siècle, compositeur de taille européenne, connu et reconnu comme tel par l'intellectualité de son époque. Comme dans les précédents romans, l'un des espaces importants où se déroule l'action est l'église, à la fois foyer de culture et lieu de durs affrontements, de luttes non seulement ecclésiastiques, mais aussi politiques ou militaires. Căianu est un religieux franciscain, intendant et *magister musicae* du couvent de Șumuleul Ciucului. C'est sur cette condition sociale et intellectuelle que commencent à impiéter de plus en plus fort des intérêts politiques divergents. Car la Transylvanie du XVIIe siècle est loin d'offrir le climat favorable à l'éclosion de l'art et des vertus intellectuelles. Les combats pour le pouvoir politique et pour la suprématie religieuse entraînent une forte tension dans les relations interhumaines, provoquent des heurts violents, groupent et regroupent les camps. Sur le plan politique, Mihai Apafi, prince de la Transylvanie, imposé par l'ingérence turque, négocie une alliance avec la France de Louis XIV contre l'Autriche. Léopold d'Autriche, *imperator Romanorum,* lutte contre les Turcs, est hostile à Louis XIV, nourrit l'espoir de conquérir la Transylvanie, la Moldavie et la Valachie et tolère Apafi pour des raisons diplomatiques malgré son aversion bien connue pour les calvinistes et les luthériens. Le plan politique communique visiblement avec

le plan religieux. De ce dernier point de vue, la situation est encore plus compliquée dans la Transylvanie de l'époque. La population roumaine, majoritaire, qui conserve sa religion orthodoxe, n'est que tolérée par la minorité hongroise calviniste qui détient le pouvoir. Le Pape Innocent XI, successeur de Clément, souhaite l'affermissement de l'église catholique en Transylvanie, église affaiblie par le schisme orthodoxe et par l'hérésie luthérienne-calviniste. L'un des mérites de Mihail Diaconescu est d'avoir relevé la complexité du moment historique, qui n'est pas reléguée au rôle de toile de fond de la matière épique, mais constitue la substance même du roman. C'est dans ce champ de forces que se trouve impliqué Ioan Căianu-Valachus et que se dessine son destin dramatique. Un messager de Rome l'informe en secret de l'intention de la Curie de le nommer évêque de l'église apostolique de Transylvanie. Il y a là, certes, un calcul politique qui se rattache à la captation des sympathies de la majorité roumaine pour le catholicisme, calcul que Căianu ignore au début, mais qu'il finit par comprendre. La première partie du roman dépeint le trouble de l'humaniste roumain, attiré par le pouvoir mais fidèle à sa vocation d'artiste. Pater Ioan Căianu remet à plus tard ses options, abandonne pour un certain temps les jeux du pouvoir et s'en va réparer des orgues sur les routes de Sibiu. Mais, accusé d'intelligence avec les paysans roumains révoltés contre le pouvoir d'État, il se voit obligé de fuir en Moldavie (deuxième partie du roman). Là, il quitte l'habit monacal et se consacre à la musique et à sa passion pour la belle Elina. Il vit alors un moment d'équilibre qui lui permet d'affirmer sans hésiter: « J'ose dire que je vis pour l'*Ars musicae* ! . . . Que c'est là ma voie et mon but ! »

Le mirage du pouvoir n'a cependant pas disparu. Une entrevue avec des amis qui avaient réussi à obtenir du Pape Innocent sa nomination à la dignité d'évêque le fait chanceler en cours de route, rompt la quiétude active de son existence; la discussion avec un personnage maléfique, autant que séduisant, continue à ébranler sa décision qu'un rêve prémonitoire anéantit définitivement. Redevenu pater Ioan Căianu-Valachus, il est intronisé en grande pompe (troisième partie). Les événements se précipitent. Pris dans les rets du pouvoir, Căianu tâche de l'utiliser pour se venger contre ses ennemis de toute une vie. L'exercice du pouvoir le séduit, lui donne l'illusion de l'équilibre, mais l'isole aussi. Les machinations de ses adversaires parviennent à le compromettre, beaucoup de ses amis sont tués par les autorités politiques, lui-même est emprisonné pour une longue période de temps. La persécution des Roumains prend une tournure violente. L'épilogue du roman passe en revue les événements politiques, dont la signature, le 4 décembre 1691, du pacte de l'empereur Léopold avec l'aristocratie, à la suite duquel la Transylvanie allait se trouver, pour un siècle et demi, sous la domination des Habsbourg. On propose une fois de plus à Ioan Căianu de devenir évêque de Transylvanie, et de servir les Habsbourg dans leur tentative d'obliger les Roumains à se convertir au catholicisme. La réplique de Ioan Căianu-Valachus est ferme et marquera l'achèvement d'un dramatique processus de clarification morale: « Je ne crois plus un mot de ce que

disent les maîtres quant à leur amour pour les Roumains. Les soldats de l'empereur incendient et démolissent les monastères roumains du côté de Făgăraș ou d'autres régions de la Transylvanie, ce qui est intolérable ! (...) J'ai eu du mal à comprendre mon véritable état de Roumain et de rebelle... Les événements que j'ai vécus m'ont permis de le comprendre... Cette conviction, personne et rien ne saurait plus me la ravir... et c'est justement cette compréhension — une compréhension frémissante des états et des choses qui m'entourent de partout, chez moi, en Transylvanie — qui me permet de ne plus me juger vaincu. »

La mise en évidence des forces qui forment le paysage politique et social compliqué de l'époque (c'est-à-dire de la capacité de l'écrivain de saisir au niveau du détail le sens des mouvements de l'ensemble ou d'embrasser la dynamique des grands groupements, ne laissant au détail qu'une fonction décorative), s'ajoute à la mise en relief dans ce contexte du destin dramatique du protagoniste. Une foule de personnages de deuxième plan, voire épisodiques, évolue dans *Magnus Cantus*. Extérieurs en apparence à la trame du roman, ils collaborent en fait à la re-création de l'atmosphère d'époque et, à la fois mais en sens inverse, à la dissolution de celle-ci par leur action ostentative.

Mihail Diaconescu se présente à nous comme un adepte du roman traditionnel, minutieusement et rigoureusement construit sur plusieurs plans interférents. Et comme un certain excès documentaire pourrait mettre, parfois, le lecteur en difficulté, il a recours au pittoresque, au spectaculaire, qu'il utilise avec mesure, quand la narration risque de perdre son rythme. La langue du roman, légèrement archaïsante (autant qu'il faut pour ne pas basculer dans l'artifice), coule doucement. En fait, *Magnus Cantus* est un roman de bonne qualité où l'histoire n'est pas prétexte mais contexte révélateur.

VALENTIN F. MIHĂESCU

Entretien avec le professeur Ion Coman sur:

La protohistoire de la culture roumaine

— Mon cher professeur, vous eûtes au Congrès mondial de sciences historiques une intervention qui a fait grand bruit parmi les participants. Voudriez-vous nous dire comment les choses se sont passées?

— J'ai présenté à ce congrès une communication sur *Des missionnaires chrétiens dans la Scythia Minor et la Dacie du IIIe au VIe siècle,* communication que j'ai combinée avec une objection à celle du professeur *W. Frend* de Glasgow sur les *Missions chrétiennes dans le monde byzantin entre les années 300 et 1200,* dans laquelle il soutenait qu'on ne sait presque rien du christianisme valaque, ou bien que les Valaques auraient reçu le christianisme par l'intermédiaire de certains marchands bulgares. J'ai montré, me fondant sur des textes d'auteurs patristiques du Bas-Danube (Auxence de Durostorum, Jean Cassien, Nicétas de Remesiana, Denys le Petit, Jean de Tomes, Jean Maxence, des missionnaires de Cappadoce, du Sud et du Sud-Ouest, du Danube etc.) ainsi que sur des inscriptions et des éléments archéologiques que le processus de christianisation de nos ancêtres daco-romains est inséparablement uni à l'ethnogenèse du peuple roumain, et que la romanisation a été grandement aidée par l'œuvre des missionnaires. Leur œuvre ne fut point une action sur les masses mais une action individuelle qui a substantiellement contribué, par le catéchisme et le culte liturgique, à la création d'une profonde spiritualité, à l'unité et à la continuité historique des Protoroumains. Il entrait aussi dans la structure de cette continuité des éléments religieux et philosophiques géto-daces tels que l'immortalité, la primauté de l'âme, le sacrifice, la justice, le service etc. La nouvelle religion a fait entrer dans la circulation européenne des hommes tels que Jean Cassien, Nicétas de Remesiana, Denys le Petit, Jean Maxence, etc. dont certains ont créé des institutions ou bien ont établi scientifiquement une ère nouvelle, la nôtre. L'ère actuelle a été proposée par Denys le Petit en 525. Lors de la venue des Slaves (début du VIIe siècle) la pâte daco-romano-chrétienne était déjà formée.

J'ai encore eu deux autres interventions: l'une à propos d'une conférence de l'académicien bulgare Koledarov, où je précisais que lorsque les Bulgares sont arrivés dans nos régions, la substance du peuple roumain était déjà chrétienne depuis des siècles, et qu'au IXe siècle, autour de l'an 869, lorsque Cyrille traduisit l'évangile dans la langue des Bulgares, il utilisa aussi des termes roumains dans sa traduction, ce qui dénote que les mots roumains étaient d'un usage tellement courant qu'il eût été difficile au traducteur slave de ne pas s'en servir. Le roumain était donc, vers la fin du IXe siècle, une langue qui, bien que non encore codifiée officiellement, avait pu servir de véhicule aux principales notions de l'évangile et à christianiser, entre 602

et 869 une partie des migrants bulgares établis sporadiquement dans les contrées habitées par les Protoroumains. Ma deuxième intervention a eu lieu à propos de la communication du professeur H. Daicoviciu sur les *Daces et leur civilisation*, dans la but de mieux préciser le contenu spirituel de cette civilisation et principalement la riche contribution du grand-prêtre Décénée, le collaborateur et presque l'égal de Burébista, au développement de la logique, de la physique, de l'astronomie, de la médecine et de la théologie.

— *Voudriez-vous nous faire un bref exposé de votre activité dans le domaine de l'histoire?*

— L'histoire des religions m'a intéressé depuis ma jeunesse, en même temps que l'étude de l'antiquité gréco-latine, particulièrement en écoutant les cours de Vasile Pârvan sur l'antiquité gréco-latine, et aussi ceux d'histoire et de philosophie des religions du professeur Ion Mihălcescu qui fut par la suite le métropolite Irénée Mihălcescu de Moldavie. J'ai aussi étudié l'histoire des religions à l'étranger, entre autres avec H. Puech, A. Causse, A. Boulanger, P. Alfaric, C. Clemen, E. Cavaignac, J. Gagé, ce qui a abouti à une première thèse de doctorat sur *L'idée de la Némésis chez Eschyle* (1931) suivie d'une deuxième thèse, en Roumanie: *le Titan Prométhée* — sur le culte et les éléments pré-hésiodiques et hésiodiques de sa légende (1935), puis d'un volume de philologie: *L'authenticité du « Prométhée enchaîné »* (1943) et enfin d'un volume, non publié: *Prométhée chez Eschyle, Platon et dans la littérature post-classique.* J'ai consacré plusieurs études à l'orphisme, ou à la comparaison de l'orphisme et du christianisme, puis d'autres aux religions de mystères, aux croyances scythes etc. De 1939 à 1943 j'ai collaboré à la première revue d'histoire des religions fondée chez nous par Mircea Eliade, « *Zalmoxis* », dans les pages de laquelle j'ai publié plusieurs études consacrées à Orphée, à Zalmoxis, à Décénée, etc. L'histoire des religions n'a jamais cessé de me préoccuper depuis ce temps et elle le fait encore. Au cours de Patrologie que j'ai professé pendant 30 ans, j'ai toujours accordé une place éminente aux questions d'histoire des religions, dans la mesure où les Pères de l'Église critiquent ou discutent les religions et la philosophie païenne. Le résumé du premier chapitre, « L'immortalité chez les Thraco-Géto-Daces », de mon livre *Scriitori bisericești din perioada străromană* (1979) (« Écrivains ecclésiastiques de la période protoroumaine ») est actuellement sous presse dans la « *Revue de l'histoire des religions* ». L'histoire des religions offre un vaste panorama de la genèse et des débuts de la civilisation, des héros civilisateurs (Prométhée, Orphée, Phoronée etc.), de la protohistoire de bien des peuples et de l'évolution de la spiritualité humaine. Pour moi, j'ai été et je suis encore un investigateur passionné des civilisations gréco-latine, géto-dace et chrétienne.

— *Dans laquelle des traditions de la culture roumaine votre activité s'inscrit-elle?*

— Mon activité vise la protohistoire du peuple roumain et de sa culture incipiente, l'histoire du christianisme et de sa spiritualité qui ont imprimé

des notes majeures à l'esprit de nos ancêtres daco-romains. Les données de l'histoire ancienne, de la culture classique et de la spiritualité patristique, complétées par les enseignements des fouilles archéologiques, rendent possible une intelligence de plus en plus réelle et précise de l'apparition du peuple roumain, dont il faut que la silhouette historique devienne claire aux peuples qui nous entourent.

— *Vous êtes un classiciste. Que pourriez-vous dire à ceux qui nient l'importance des études classiques dans la société moderne actuelle?*

— Les études classiques conduisent aux sources de la culture et de la science européenne d'aujourd'hui. L'Europe actuelle provient de l'Europe classique de la Grèce et de Rome. Le classicisme gréco-latin a créé le culte de la raison, il a posé les bases de la science et de l'art, il a déterminé l'équilibre dans l'être humain. C'est aussi lui qui a élaboré la beauté, fait naître l'humanisme et la démocratie, qui a tempéré et civilisé les barbares et en a fait ainsi des Européens. La culture classique a donné et donne encore à l'Europe l'ordre, l'harmonie, la sobriété, la mesure, elle soutient le zèle pour la concorde, elle prise la paix et cultive l'incitation incessante à explorer, à connaître. Une connaissance toujours plus ample et plus parfaite, qui mette en corrélation tous les éléments de la nature, éliminant le monstrueux et l'arbitraire, honorant la loi et la liberté. L'Europe est le berceau de la liberté. L'humanisme classique tisse l'incessante jeunesse de la vie. Un Égyptien disait à Solon: « Oh, Solon, Solon, vous les Grecs êtes éternellement des enfants. » Périclès dit des Athéniens du temps de la guerre du Péloponnèse: « Nous (les Athéniens) nous aimons le beau avec simplicité et philosophons sans faiblesse » (Thucydide II, 40). Cet humanisme perd sa valeur et sa force quand on n'y goûte que par des traductions ou des interprétations approximatives, mineures ou tendancieuses. L'art d'un Homère, Eschyle ou Euripide, l'éclat de la pensée d'un Platon, Aristote, Plotin ou Cicéron, les informations fournies par Hérodote, Strabon ou Dio Cassius, ne pourront jamais être goûtées pleinement que par la lecture directe, dans l'original. L'étude des langues classiques aiguise l'esprit, élargit l'horizon intellectuel, accumule des connaissances, amplifie la force spirituelle.

Renoncer au classicisme c'est renoncer à nos pères spirituels, c'est couper les racines de l'histoire de nos propres origines. Les pays civilisés de l'Europe cultivent pleinement le classicisme, non seulement parce qu'ils en sont issus, mais aussi parce que toutes les sciences exactes, modernes, se servent de termes qui viennent du grec et du latin: tout le monde peut le constater dans les arts techniques, la médecine et la biologie, les sciences naturelles, les sciences historiques et sociales etc. Il y a pour nous, les Roumains, une raison essentielle en plus de celles exposées ci-dessus, c'est que la plupart des sources concernant les débuts de l'histoire roumaine sont écrites en grec ou en latin, et que c'est à nous-mêmes, les habitants de ces lieux, qu'il revient de les lire et de les interpréter, et non de recourir pour cela à des étrangers. Car s'ils le font, c'est à leur manière. Nous sommes les descendants des Daco-Romains et le seul peuple néo-latin qui ait gardé le nom de ses ancêtres romains, réalité

que nous démontrons en premier lieu par notre langue. Notre culture ancienne, celle de l'époque daco-romaine, s'exprime en grande mesure dans le latin post-classique, souvent populaire, duquel la langue roumaine dérive directement. S'il est bon de connaître les langues des voisins à côté desquels nous vivons, à plus forte raison faut-il connaître le latin, source de notre langue et de l'identité sous laquelle nous sommes entrés dans l'histoire.

— *Vous avez formulé et argumenté la proposition d'ouvrir un nouveau chapitre de l'histoire de la culture roumaine, celui de l'époque protoroumaine. Ne voudriez-vous pas reprendre ces arguments, en nous disant aussi quels autres auteurs, quels autres formes et phénomènes de culture appartiennent à cette époque ?*

— L'idée d'écrire un livre sur les écrivains écclésiastiques du Bas-Danube me poursuivait depuis longtemps, parce que les écrivains nous renseignent sur nos ancêtres, aussi bien ceux qui écrivaient en latin que ceux qui écrivaient en grec. Leurs écrits, de même que ceux d'autres écrivains à leur sujet, sont confirmé en grande partie par l'épigraphie et l'archéologie. Ces écrivains ne représentent pas tant l'antiquité finissante de leur temps que le commencement d'un monde nouveau et d'une vie nouvelle en Europe, plus précisément dans le territoire habité aujourd'hui par les Roumains, dans ce qui était alors la Scythia Minor et la Dacie. Un fait qui mérite d'être signalé, c'est que tous ces écrivains apparaissent après qu'Aurélien eut retiré ses troupes en 274—275, ce qui confirme pleinement notre continuité.

La formule « écrivains protoroumains » ne doit pas surprendre. Nos linguistes emploient d'habitude le terme de « protoroumain » pour les VIIe — Xe siècles, mais parfois aussi pour la période consécutive au IVe siècle (Al. Rosetti). Comme il s'agit ici d'histoire, nous nous sommes permis d'inclure sous le terme de « protoroumain » les siècles du IVe au VIe, au cours desquels on peut incontestablement parler d'une population possédant des caractéristiques de langue, de pensée et de formes de manifestation différentes de celles des Romains aussi bien que de celles des Géto-Daces.

Cette population protoroumaine, d'immémoriale souche locale mais ayant subi le processus de romanisation, a produit des écrivains d'expression latine tels que Jean Cassien, Nicétas de Remesiana, Auxence de Durostorum, Jean de Tomes, Denys le Petit, Jean Maxence, Pierre le Diacre et d'autres encore dont les œuvres élaborées entre le Danube et la mer Noire ou ailleurs ont largement circulé dans l'Empire, mais surtout dans la zone daco-romaine qui, religieusement et politiquement, regardait vers Byzance, la capitale où les évêques de Tomi se rendaient souvent en tant que membres du synode de l'Église, et où les moines scythes et les gens cutivés de ces régions avaient fréquemment l'occasion d'aller. Au IXe siècle Photius lisait Jean Cassien avec admiration et, au siècle précédent déjà, Jean Damascène transcrivait dans sa *Sacra Parallela* de longs textes pris dans l'œuvre écrite en grec de Théotime Ier de Tomi. Nous nous trouvons donc dans la configuration d'une spiritualité unitaire dans son étendue locale et universellement reconnue dans le monde chrétien. L'historiographie moderne donne le nom de Daco-

Romains à la population issue des Daces et des Romains, dont les membres étaient désignés par les historiens du temps et par leurs contemporains sous les vocables de « Scythes », « Goths », « Gètes », et « Daces », mais le plus souvent « Scythes » et « Goths ». Philostorge (II, 5) précise que le nom de « Goths » est appliqué à ceux qu'on appelait « Gètes » autrefois. Les écrivains du Bas-Danube surtout quand ils étaient évêques ou moines étaient en contact permanent avec la population daco-romaine, et la circulation entre la Scythia Minor et la Dacie n'avait pas d'entraves.

Les ouvrages de ces auteurs ont contribué de manière substantielle à l'œuvre de romanisation de cette population et à la conscience de sa romanité, ces ouvrages étant essentiellement des écrits à buts missionnaires pour l'espace roman. Les Huns voyaient en Théotime Ier « le Dieu des Romains ». La *Romanie*, la vaste région de la romanité orientale, est mentionnée à plusieurs reprises (Auxence de Durostorum, Épître de l'Église de Gothie à l'Église de Cappadoce etc.) et Paulin de Nola écrit à Nicétas qu'en accomplissant sa mission, celui-ci fait aussi œuvre de romanisation. En dépit de sa situation spéciale, Ulfilas a prêché et a écrit aussi en latin, au nord aussi bien qu'au sud du Danube.

— *En considérant la valeur de ces écrivains de langue latine ou grecque de l'espace roman, ne pensez-vous pas qu'en les revendiquant pour la culture roumaine on peut déclencher d'autres revendications?*

— Il est vrai que nos auteurs ont déjà été revendiqués par d'autres cultures modernes, mais peut-on savoir? Le fait de relever leur valeur peut éveiller des appétits. Jean Cassien, établi et enterré à Marseille, est dûment apprécié par l'historiographie française, qui cependant admet qu'il est des nôtres (H. I. Morrou, E. Pichery, Cl. Mondésert etc.). Denys le Petit, professeur de dialectique à Vivarium, dans l'Italie Méridionale, était jugé par Cassiodore comme « d'origine scythe, mais parfaitement romain dans sa manière d'être », ce dont l'Église catholique romaine est encore fière aujourd'hui, sans contester son origine scythe, c'est-à-dire daco-romaine. Nicétas de Remesiana, du sud du Danube, est des nôtres. Pour ce qui est des moines scythes, personne ne les revendique à part nous.

La culture roumaine actuelle est en mesure d'accueillir ces auteurs, premièrement pour leur valeur reconnue par la chrétienté universelle; deuxièmement parce que l'Église Orthodoxe a canonisé Théotime Ier de Tomi et Jean Cassien qui jouissent d'une grande vénération, particulièrement en Dobroudja; troisièmement parce que la *Commission pour les traductions des Pères de l'Église et des écrivains ecclésiastiques* dirigée par Sa Béatitude le Patriarche Justin de Roumanie prépare la publication de Jean Cassien dans la version roumaine de l'éminent latiniste David Popescu, celle de Nicétas de Remesiana dans la version du professeur Ştefan Alexe, celles de Denys le Petit, Jean Maxence et des autres « scythes » étant confiée à mon humble personne. Des parties de l'œuvre de Jean Cassien circulent déjà depuis fort longtemps dans nos monastères. Enfin, la spiritualité, le culte du bien, l'humanisme,l'équilibre, l'analyse dialectique de toute expérience de vie des pages d'analyse psycholo-

gique d'une rare beauté, recommandent chaudement ces auteurs. Leurs analyses spirituelles ou doctrinales, leur langue et leur style sont des œuvres de science et d'art dans le sens le plus complet du terme.

— *Par quoi la naissance de cette nouvelle spiritualité dans la région du Bas-Danube se rapproche-t-elle et par quoi se distingue-t-elle des phénomènes similaires d'Occident*?

— La création par les écrivains patristiques de cultures nouvelles a eu lieu également, à cette époque, en d'autres parties de l'Europe où existaient, comme chez nous, des populations récemment romanisées ou en cours de romanisation. La Gaule, dont la romanisation était déjà commencée du temps de Jules César, contemporain de notre Burébista (Ier siècle av.n.è.) — crée sa première culture par Irénée, venu d'Asie Mineure, Hilaire de Pictavium (Poitiers), Paulin de Nola, originaire d'Aquitaine, Gennade de Marseille, Grégoire de Tours qui élabora la première histoire de France, intitulée *Historia Francorum*. Ces auteurs sont eux aussi en rapports constants avec la population et avec différents puissants personnages du pays qu'ils soutiennent et qu'ils conseillent. La langue de Grégoire de Tours est sur le point de devenir une langue néo-romane, c'est-à-dire protofrançaise, un peu plus évoluée que le latin néo-roman d'Auxence de Durostorum. Il en est presque de même de la première culture hispano-romano-chrétienne due à des hommes tels que Prudence, né à Calahora et établi à Rome, ou que Paul Orose, ami d'Augustin qui l'a envoyé en Palestine, d'où il n'est pas revenu en Espagne mais a passé en Afrique, comme s'il avait imité les pérégrinations d'un Jean Cassien ou d'un Denys le Petit. Parlons aussi de la célèbre Égérie dont les *Notes de Voyage* (autour de 383) sont — autant qu'il en subsiste — une véritable encyclopédie à l'usage de ceux qui se rendent aux Lieux Saints, et du grand esprit encyclopédique, l'archevêque Isidore de Séville (mort en 636). L'Espagne se trouvait aux VIe — VIIe siècles, sous les Wisigoths, dans une situation semblable à celle de la Dacie aux IVe — VIe siècles, sous les Goths, les Huns et les Gépides, avec des conséquences culturelles similaires. Par une évolution qui est en partie la même, en partie différente, l'Italie crée elle aussi sa culture chrétienne par des écrivains tels que Novatien, Ambroise, Gérôme, Ruffin, Benoît de Norcia, des papes tels que Damase, Léon le Grand et Grégoire le Grand, puis le célèbre Boèce et l'historien Cassiodore, ami de notre Denys le Petit. Ce fut une culture d'un grand prestige, par la Bible traduite en latin par Gérôme sous le nom de *Vulgate*, par les *Règles* de Saint Benoît et par les traductions et l'œuvre philosophique de Boèce. Cassiodore écrit une *Histoire des Goths* ou des Gètes, amplement utilisée par Jordanes et dans laquelle l'auteur confond à bon escient Goths et Gètes pour être agréable à l'empereur wisigoth Théodoric.

Comme on le voit, les peuples néo-romans occidentaux ont débuté, en général, par une culture semblable en bien des points à celle des Daco-Romains, mais aussi avec des différences dues aux facteurs historiques et à la position géographique des pays respectifs par rapport au centre de la *Romanie* occidentale qui était l'Italie. L'essence du phénomène est toutefois

la même: la population, formée des autochtones auxquels s'ajoutaient des Romains et des éléments migrateurs constituait une unité plus serrée en Occident, qui fit partie de l'Empire jusqu'en 476, et divisé après cette date, sous différentes autorités laïques ou religieuses tandis qu'à l'Est, à part la Scythia Minor jusqu'en 274—275, la population et les écrivains de la Dacie Trajane sont restés sous le feu des invasions. Les sources de la culture étaient ici, chez nous, moins nombreuses et considérablement moins importantes qu'en Italie ou dans le sud de la Gaule. C'est pourquoi les Dacoromains Jean Cassien et Denys le Petit, partant vers les Lieux Saints ou vers Constantinople, aboutissent finalement dans les grands centres culturels de la Méditerranée où ils deviennent de grands savants. Il en sera de même des Espagnols Prudence, Paul Orose et le Gaulois Paulin de Burdigala (aujourd'hui Bordeaux) qui ont passé d'Espagne et de Gaule en Italie, de même que Prosper d'Aquitaine. Mais la première étape de la culture daco-romano-chrétienne, bien que moins riche que la période correspondante d'Occident, possède une force et un prestige remarquables, aussi bien auprès des populations locales que des migrateurs, pour lesquels le monde nouveau qui commençait était une synthèse de l'amour du Christ et de la gloire de Rome.

En conclusion, la culture daco-romano-chrétienne est caractérisée par: 1. L'unité spirituelle locale d'un niveau élevé, remplie d'un amour pour les masses de croyants allant jusqu'au sacrifice; 2. Un amour fervent pour la patrie « scythe », c'est-à-dire pour la terre daco-romaine de la rive droite comme de la rive gauche du Danube (Denys le Petit, Nicétas de Remesiana, Paulin de Nola); 3. Le contact et l'unité spirituelle avec l'Orient orthodoxe en tant que source de la foi et territoire des lieux saints où s'élaborait la haute théologie et où se tenaient les synodes œcuméniques; 4. Son rôle de relais d'informations et de facteur d'équilibre entre l'Orient et l'Occident; 5. La primauté accordée à l'esprit et à l'ascension spirituelle; 6. Le culte de l'amitié et la considération pour l'homme; 7. La prudence dans les actes et devant les événements; 8. La solidarité avec l'Europe ennoblie par la romanité et le christianisme.

— *On parle beaucoup à l'heure actuelle de « protochronisme ». J'ai dit moi-même à propos de votre ouvrage* Scriitori bisericești din epoca străromână *(« Ecrivains ecclésiastiques de l'époque protoroumaine ») que ce livre représentait un argument éclatant en faveur du protochronisme roumain. Acceptez-vous cette opinion?*

— Vous êtes le premier parmi ceux qui ont publié des recensions de mon livre à avoir relevé cela. Je vous en remercie et je vous félicite de l'avoir remarqué, car cela indique une pénétration peu commune du filon spirituel de notre nation. Ce protochronisme, toutefois, ne signifie pas une identité d'essence entre ce qui précède et ce qui suit. Bien qu'il y ait entre les deux étapes: « protochronisme » gétique et « eschatochronisme » chrétien suffisamment de points de ressemblance tels que l'immortalité gète et la résurrection chrétienne, et, d'une part comme de l'autre, la piété, les bonnes œuvres, le dévouement, la primauté de l'âme, le sacrifice et la justice, ces ressemblances

ne sont en grande mesure qu'apparentes. Tandis que chez les Géto-Daces on sacrifiait un homme tous les quatre ans, puis tous les ans — le messager envoyé à Zalmoxis sur les pointes des lances — chez les chrétiens, le Christ, le Logos, le Fils de Dieu, avait été sacrifié une fois pour toutes. Manquant de textes de théologie zalmoxéenne, on ne peut savoir exactement l'étendue des autres ressemblances mais le rapprochement fait par Clément d'Alexandrie, Celsus et Origène entre Zalmoxis et Jésus marque très certainement un protochronisme qui mérite d'être pris en considération. Le sacrifice du messager envoyé à Zalmoxis n'est pas un protochronisme de principes dogmatiques ou de culte, mais il constitue les prémices d'une évolution, celle de la justice et du service chez les Géto-Daces (attitudes qui semblent avoir été adoptées et assimilées surtout à partir de la période Burébista — Décénée) qui laisse prévoir les vertus chrétiennes correspondantes. Le sacrifice du messager géto-dace pourrait être interprété comme une anticipation du sacrifice des martyrs chrétiens en Dacie, mais le mobile intérieur n'était pas identique: le messager était désigné par tirage au sort ou par le choix de la communauté tandis que le martyr chrétien se sacrifiait par sa propre initiative, poussé par sa foi en Dieu.

La nouvelle religion a attiré comme un aimant les rudes Géto-Daces endurcis à la guerre, suivant la description de Strabon, mais adoucis en quelque mesure par les réformes de Burébista et de Décénée. Nous n'étions pas « chrétiens avant le Christ ». Sinon dans un sens fort large. Nous étions chrétiens dans le sens où l'entendait le philosophe et martyr Justin de Naplouse quand il disait que les sages, les législateurs et les philosophes de l'ancien monde étaient chrétiens avant le Christ (*Apologie*, I, 46, 3—4), c'est-à-dire qu'ils pratiquaient un christianisme de la sage raison, de la perspective. Le geste de Dromichaetes envers Lysimaque est un geste politique, mi-humain sans qu'on puisse en conclure, catégoriquement, que « notre humanité est plus ancienne que le christianisme ». Il existait assurément une semence primordiale d'humanité dans l'âme géto-dace mais, au cours de l'histoire, divers éléments de nature semblable étaient venus l'enrichir, la rendre plus noble. La littérature gréco-latine du temps présente les Géto-Daces comme un peuple rude, cruel, barbare, qui pratiquait les sacrifices humains. Rome était horrifiée rien que d'entendre leur nom. Mais ces « barbares », tantôt loués, tantôt détestés, avaient le sens de la justice, comme le signale Hérodote (IV, 93). Ce sens de la justice, qui était leur humanité, s'est uni à l'inflexible droit romain (« Suum cuique tribuere ») et tous deux ont été fondus en un tout par la charité chrétienne. Et c'est de là qu'a résulté l'intraduisible « omenie » roumaine.

— *Comment voyez-vous, la considérant dans la perspective de vos préoccupations, la commémoration du 2050ème anniversaire de la création de l'État dace indépendant et centralisé?*

— Il est un certain nombre d'éléments importants de l'héritage que nous ont légué Burébista et Décénée qui sont toujours actuels et qu'il est bon de ne pas oublier: ce sont l'inébranlable unité nationale et d'État autour

des dirigeants; « l'obéissance aux ordres », c'est-à-dire aux lois de l'État par l'art de « la persuasion », chose précieuse signalée par le géographe grec Strabon dans sa description d'un peuple « barbare » comme l'était à ses yeux le peuple gète, qui explique probablement sa rapide et puissante union autour de Burébista-Décénée; l'abstention de vin, ou tout au moins sa consommation modérée, car l'abus de boisson détruit la race; et le patriotisme fervent, qui est l'amour pour le territoire, l'histoire, les traditions, les institutions et les habitants du pays. C'est aussi la croyance à l'immortalité, qui n'est pas seulement piété mais aussi le culte de la vie manifesté par la création de valeurs et d'idéaux capables de rendre la nation immortelle. Le sacrifice de soi-même fait à Zalmoxis est un acte au service de ses semblables. N'oublions pas non plus les « bonnes œuvres », entrées dans les conceptions spirituelles de nos ancêtres dès avant le christianisme et qui représentent l'un des sommets de l'œuvre d'éducation du peuple géto-dace accomplie par le couple Burébista — Décénée. Aussi voyons-nous que la culture géto-dace, scrupuleusement vérifiée par l'archéologie, principalement pour le Ier siècle de n.è., possède une grande dose d'originalité, mais aussi de réceptivité envers les autres cultures: grecque, romaine, celte, orientale etc., dont elle a reçu plus d'une fois des éléments d'ordre matériel aussi bien que spirituel. On retrouve certains de ces éléments dans la période daco-romaine et les sources soulignent bien des fois « l'intelligence » particulière des Géto-Daces et leur « goût pour la philosophie ». Leur croyance à l'immortalité, leur amour de la justice, leur penchant pour l'astronomie, la médecine, y compris la psychothérapie, l'équilibre entre le corps et l'âme, la primauté accordée à l'âme et à la lumière ont attiré l'admiration de l'antiquité sur nos ancêtres. Il y a là des biens millénaires que nous avons le devoir de conserver et de cultiver.

— *A quoi travaillez-vous actuellement?*

— J'ai en chantier le premier volume d'une « Patrologie » ou *Histoire de la littérature chrétienne ancienne* (du Ier au VIIIe siècles) en trois volumes, que j'espère finir ce printemps. Entre temps, je prépare une nouvelle édition de mon livre sur les *Écrivains ecclésiastiques de l'époque protoroumaine*, édition qui sera augmentée de plusieurs chapitres afin de donner une image plus adéquate du phénomène culturel daco-romano-chrétien dans la région du Bas-Danube, d'autant plus que j'ai reçu depuis sa première publication l'édition la plus récente et la meilleure du texte des Pères du Bas-Danube, la collection *Corpus Christianorum*, Series Latina, volumes LXXXV et LXXXV A.

ION COJA

ÉTUDES ET COMMENTAIRES

Musique — sémiotique — mathématiques

Nous présentons dans ce numéro et le suivant de la « *Revue Roumaine* » un groupe de contributions roumaines à la création musicale et à la musicologie, qui ont pour dénominateur commun le fait de pouvoir se prévaloir de certaines conquêtes des plus importantes de la révolution scientifique et technique actuelle. Expression de la vive orientation interdisciplinaire que la culture roumaine a manifestée dès ses débuts, elles ont constitué une véritable école roumaine de musique et de musicologie à base de calculs mathématiques et d'ordinateurs, école qui s'est manifestée ces quinze dernières années dans les conditions d'une collaboration étroite entre les artistes et les scientifiques.

Cependant, force nous est de reconnaître que c'est à peine maintenant, après quinze années d'efforts dans cette direction, qu'une partie significative des résultats obtenus a pu être rassemblée et que nous avons eu la révélation de ce qui a été réalisé, l'image de la diversité et de la profondeur des travaux élaborés.

Comment estimer la distance entre le point de départ et celui où nous nous trouvons?

Cette seconde révolution industrielle, comme on a appelé la révolution produite par la pénétration des ordinateurs et de la pensée algorithmique dans tous les domaines de l'activité de la vie contemporaine, a affecté profondément aussi la création artistique. L'impact produit par les nouvelles ingénieries informationnelles (structurellement différentes de celles classiques se basant sur les divers types d'énergie), de même que par la prolifération de systèmes sémiotiques et de communication des plus complexes a soumis grand nombre de créateurs à des efforts sérieux. Les réactions ont été des plus diverses. Beaucoup ont repoussé les nouvelles tendances, les tenant pour une immixtion injustifiée dans le domaine de la création artistique. Contestées par les uns, ironisées ou ignorées par d'autres, ces tendances avaient pourtant de forts antécédents dans l'esthétique roumaine. C'est ainsi que la collaboration entre l'art et la science a formé l'objet d'une nette affirmation chez Pius Servien (Pius Șerban Coculescu) et Matila C. Ghyka, précurseurs sur le plan mondial, avec G. D. Birkhoff, de l'esthétique mathématique et informationnelle et auteurs d'une conception révolutionnaire, à cette époque-là (troisième, quatrième et cinquième décennies de notre siècle), concernant les structures rythmiques et les régularités sous-jacentes des œuvres d'art. Dans le domaine de la théorie de la littérature, nous pouvons citer le nom de Mihail Dragomirescu, l'un des premiers auteurs à s'être rapporté systématiquement à la possibilité d'une science de la littérature.

Le processus de différenciation de plus en plus poussé des disciplines scientifiques et artistiques a caractérisé aussi bien le XIXe siècle que la première moitié du nôtre. Des auteurs, tels que ceux que nous venons de citer, ont surgi en un certain sens trop tôt, avant terme en quelque sorte, la culture — tant roumaine qu'européenne — n'étant pas encore préparée à les accepter,

tributaire qu'elle était encore dans une large mesure à un esprit analytique excessif et à l'opposition existant entre la culture scientifique et celle humaniste. Cette tradition dans la dichotomie de la culture remontait à plusieurs siècles, à Blaise Pascal et à sa fameuse opposition entre l'esprit de géométrie et l'esprit de finesse.

Il a fallu le développement de la cybernétique, de l'information et de la théorie des systèmes, les manifestations de la révolution scientifique et technique de ces trois dernières décennies ainsi que des mutations importantes dans la spiritualité des générations nouvelles, pour que cette mentalité soit confrontée à une situation nouvelle de la culture, à de nouvelles exigences et possibilités, qui rendent de plus en plus anachronique l'isolement de l'art par rapport à la science. C'est le mérite, à notre avis, d'un grand nombre de musiciens roumains que d'avoir saisi avec promptitude ce changement et de s'être initiés, il y a déjà 15 années de cela, aux méthodes et aux résultats de disciplines telles que les mathématiques, l'informatique, l'électronique, la linguistique, la logique, la sémiotique et autres. Cette collaboration entre l'art et la science n'est pas apparue comme une forme de snobisme, de désir de modernisme à tout prix (ainsi que l'ont prétendu certains adversaires), elle est née au sein même du laboratoire de travail du compositeur, mais d'un compositeur dont l'horizon des connaissances s'était élargi, d'un compositeur qui avait renoncé au titre de gloire conféré par le caractère irrationnel de sa création, qui avait cessé de voir une contradiction entre le choc émotionnel et celui intellectuel, pour assumer la compréhension intégrale du processus de création dans toute sa complexité.

Répondant à cette attitude de ces éminents musiciens roumains, nos mathématiciens et informaticiens leur ont fourni une orientation interdisciplinaire adéquate pour leurs préoccupations. À cet égard, un rôle décisif a été rempli, au cours des années 60 par le regretté académicien Gr. C. Moisil, un grand animateur de la vie scientifique et culturelle roumaine. En tant que fondateur et directeur du Centre de calcul de l'Université de Bucarest, Gr. C. Moisil a eu une contribution essentielle à la soudure des premières collaborations entre musiciens et informaticiens. Significatifs en ce sens sont les travaux réalisés par le compositeur Aurel Stroe en collaboration avec l'informaticien Stelian Niculescu *(Algorithme pour la détermination du rythme dans la pièce musicale LAUDAE)* et par le compositeur Ştefan Niculescu en collaboration avec les informaticiens Paul Constantinescu et Stelian Niculescu. Ces deux travaux de recherches ont été effectués en 1964: le premier, demeuré en manuscrit, a été présenté à l'époque dans le cadre de plusieurs sessions ; le second a été publié, une première fois, dans la « *Revue de mathématiques pures et appliquées* » de Bucarest. Ils sont donc, tous deux, presque synchrones avec le travail de Yannis Xenakis « *Musiques formelles* » (Éditions Revue musicale Richard-Masses, 1963), l'un des premiers travaux au monde élaborés dans l'esprit des mathématiques modernes (théorie des processus stochastiques) et des ordinateurs. Nous pouvons donc soutenir à juste titre que la musique et la musicologie roumaines se sont situées à l'avant-garde des nouvelles

méthodologies de création, avant-garde qui, loin de se contenter de quelques manifestations isolées, a évolué en un ample mouvement, lequel, s'il a pu passer inobservé aux yeux de certains, par suite du mode assez mal organisé de son affirmation à ses débuts, est porté maintenant à la connaissance artistique du monde entier.

La manière originale d'utiliser, dans la création musicale, une pensée scientifique moderne, de rendre conscient et de théoriser ce type de création musicale, est mise en évidence, tant dans les recherches de Mihai Brediceanu sur les transformations typologiques et les mécanismes génératifs de la création musicale, que dans celles d'Aurel Stroe sur les classes de compositions, de Ştefan Niculescu (et de son collaborateur Tudor Misdolea) sur les syntaxes musicales (un livre de cet auteur vient de paraître aux Éditions « Muzicală » de Bucarest), d'Anatol Vieru sur les structures modales (de son livre *Cartea modurilor* / « Le Livres des modes », publié en 1980, aux mêmes Éditions «Muzicală», nous n'avons retenu, dans le présent numéro, qu'un petit nombre de pages), de Lucian Meţianu sur l'ordonnance des structures musicales à l'aide des carrés latins, de Fred Popovici sur la dialectique de l'atemporel et du temporel chez Aurel Stroe.

Une autre orientation interdisciplinaire importante de la pensée musicale roumaine est celle qui fut marquée par la sémiotique et par la linguistique, notamment par la théorie des langages et des grammaires formelles, théorie à l'aide de laquelle cette orientation rejoint l'autre, celle des mathématiques et des ordinateurs. À cette nouvelle orientation ont participé, de même que pour la précédente, aussi bien les musiciens que les mathématiciens et les informaticiens. Soulignons, au premier rang, les contributions du professeur Dinu Ciocan du Conservatoire «Ciprian Porumbescu» de Bucarest, qui a publié un cours sur la théorie des ensembles et un autre sur les langages formels, destinés aux étudiants musicologues. C'est vers ce domaine de la linguistique et de la sémiotique que sont orientées également les recherches des compositeurs Nicolae Brînduş (qui prépare sa thèse de doctorat sur ce thème) et d'Octave Nemescu (auteur d'une thèse de doctorat sur la sémantique musicale). Par ailleurs, des mathématiciens, dont Bogdan Cazimir, Cristina Patraulescu, Florentina Simionescu, Venera Turcu et Carmen Constantinescu, ont étudié divers types de grammaires génératives (pour la plupart, dans le sens de N. Chomsky) des œuvres musicales. Venera Turcu et Carmen Constantinescu ont étudié différents aspects génératifs de la musique de Palestrina. Différente aussi est la contribution de Manuela Aprahamian, auteur d'ailleurs d'un autre genre de travail (*Clase de melodii şi gramatici matriciale* — « Classes de mélodies et grammaires matricielles », publié dans « *Studii şi cercetări matematice* », vol. 31, 1979, no. 4, pp. 389—397) où l'on décrit une méthode d'obtention des variantes d'une ligne mélodique donnée sous forme graphique; cette dernière particularité détermine l'auteur à utiliser ce qu'on appelle des « grammaires picturales ». L'auteur procède aussi à une application pratique sur un fragment du thème de la gigue de la 2e *Partita en ré mineur* de J. S. Bach.

La sémiotique musicale roumaine a été jusqu'à présent assez sporadiquement présente dans les périodiques internationaux spécialisés. Remarquons toutefois sa présence dans le numéro spécial que la revue internationale « *La Sémiotique* » a consacré à la sémiotique musicale (vol. 15, 1976, no. 1, environ un tiers de ce volume étant occupé par les contributions roumaines), ainsi que dans le volume « *A Semiotic Landscape / Panorama sémiotique* », édité par S. Chatman, U. Eco et J. M. Klinkenberg, comprenant les travaux présentés au premier Congrès de l'Association internationale de Sémiotique de Milan en 1974 (Mouton, La Haye, 1979).

D'autres travaux, qui, malheureusement, n'ont plus trouvé de place ici, s'occupent des rapports entre les structures graphiques et les structures sonores et des différentes possibilités de procéder à des transpositions des unes dans les autres.

La recherche du mathématicien, ingénieur et linguiste Mihai Dinu mérite une mention particulière. Elle porte sur la composition de l'œuvre classique et de celle moderne, du point de vue du rapport entre le texte littéraire sous-jacent, le livret et la musique respective. Cette recherche peut être mieux comprise si on la compare à d'autres recherches de cet auteur, où la préséance est donnée à la sémiotique mathématique du théâtre et aux structures mathématiques de la prosodie.

Nous exprimons notre reconnaissance à la rédaction de la « *Revue Roumaine* » pour avoir accepté de publier ces recherches. Nous avons trouvé chez eux une compréhension totale et une forte sympathie pour la réalisation de ce projet, que nous considérons constituer un acte de culture de premier ordre.

Professeur SOLOMON MARCUS
Université de Bucarest

Nouvelles directions dans l'étude du phénomène musical

Une importante partie des recherches des dernières décennies portant sur le phénomène musical ont emprunté la voie sémio-linguistique ou informationnelle. Dans le premier cas on donnait du poids à des normes, des catégories et des méthodes propres à la sémiologie linguistico-structurale alors que dans l'autre on se fondait sur la théorie mathématique de la communication pour envisager le phénomène musical comme un système cohérent de signaux et l'étudier dans la perspective d'une sémiotique des codes. Même si dans cette période on ne parvint pas à articuler une théorie générale unitaire de la musique, les recherches musicologiques se sont visi-

blement ouvertes aux critères sémiotico-fonctionnels et à l'emploi de termes et concepts de large implication et circulation scientifiques.

Dans la sémiologie musicale la dialectique d'une perspective « centripète » [1] a continuellement agi sur des théories et systèmes élaborés à partir de l'étude de la pensée musicale et musicologique, et de son complément, c'est-à-dire de l'approche interdisciplinaire du domaine pour la constitution d'un ensemble cohérent et systématique de lois, de critères et normes explicites de validité et généralité objectives.

La méthode structurale s'est imposée dans la pensée scientifique musicale de ces décennies comme réplique aux interprétations « globalistes » ou « subjectivistes » du phénomène en question, dans le sens d'une réduction scientifique multivalente de l'objet en raison de critères méthodologiques explicités. On visait aussi bien à la constitution de systèmes déductifs formels qu'à la transmutation du « vécu » musical en structures-objet (systèmes formels et signifiants) et à la mise en relation de ces structures avec la pratique sociale [2].

L'orientation sémio-linguistique en musicologie s'est constituée sur la prémisse musique-langage. Le discours musical est constitué d'unités qui correspondraient au critère de la double articulation [3], unités entre lesquelles peuvent s'instituer des relations d'homologie, d'opposition et de complémentarité à l'intérieur de systèmes déterminés. Dans une première étape, dite comparative, on devait établir les similitudes entre les systèmes du langage musical et ceux des autres langages — naturel et poétique d'une part, mathématique et artificiel (formel de tout type) de l'autre — de même que les applications du langage naturel à chacun d'eux [4]. Il s'agit de l'étude de l'œuvre musicale dans son objectivité textuelle compte tenu de la totalité des tracés particuliers de type code-message qu'impliquent les textes musicaux [5]. Les positions méthodologiques ont oscillé entre la priorité du signifiant (articulé, codifié) et celle du signifié (fluide). Pour l'analyse des textes musicaux on a eu recours à la méthode de type *taxinomique*, avec application des dichotomies fondamentales de la linguistique structurale saussurienne et hjelmslévienne (langue-parole, paradigme-syntagme, synchronie-diachronie, substance-forme, expression-contenu [6]), *générative-transformationnelle* (structure profonde-structure de surface, compétence-performance, etc.) [7] et *distributionnelle* [8], chacune associée à

[1] Voir 98 — Gino Stefani, 3, 10, 14, 25, 27, 29, 41, 50, 63, 91, 92, 93 (les chiffres renvoient à la bibliographie jointe à notre étude).

[2] Voir 98 — G. Stefani, O. Laske, J. Jinanek ; voir aussi 27, 32, 53 — J.J. Nattiez ;

[3] Voir 51 — J. J. Nattiez ; 72, 62

[4] Voir 1, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 24, 32, 39, 41, 48, 49, 50, 73, 78, 79, 80, 88, 91, 66, 67.

[5] Voir 98 — A. Karkoschka 10, 11, 62.

[6] Voir 98 — C. Deliège — 36, 39, 47, 49, 51, 53, 59, 60, 62, 66, 67, 79, 69.

[7] Voir 8, 9, 11, 20, 62, 66, 23, 68, 88, 98.

[8] Voir 33, 73, 63,

une théorie du texte et du corpus musical (laquelle diffère en principe chez chaque auteur). La segmentation du discours musical selon la nomenclature traditionnelle (motif, phrase, période, etc.) s'est avérée dès le début particulièrement fragile. Selon Boilès [1], tous les parallélismes musique-langage devaient passer par les critères rigoureux de la « double articulation » (dans la vision de Pike [2]), les relations d'homologie, de complémentarité et d'opposition structurale s'instituant explicitement à l'intérieur de chaque système. Un autre auteur, Célestin Deliège [3], propose comme critère de base de l'analyse musicale le découpage de l'expression, la hiérarchie, les transformations et le découpage du contenu, auxquels sont liés des éléments qui concernent la « distance différentielle » comme mesure de la transformation des unités (rythmiques, mélodiques, harmoniques) répétées, leur symétrie, dissymétrie, non-symétrie, asymétrie, etc. Pour segmenter le texte musical certains auteurs ont recours à des signifiés indiciels consacrés par l'usage (le mot dans la musique à texte, le leitmotiv, etc.). Une première et la plus importante série de difficultés est posée cependant par le problème de la *signification*. J.J. Nattiez écrit [4]: « la musique opère sur les possibilités syntaxiques de ses systèmes de référence et n'a pas pour fonction de véhiculer des significations ». Et plus loin: « en musique les deux articulations, unités comportant un sens et une structure syntaxique se confondent ». Un autre auteur, N. Ruwet, voit dans le langage musical « une syntaxe des équivalences »[5]. Une position radicale, solidement articulée est celle de R. Harweg [6]. Selon lui, il y aurait, pour approcher la musique, les voies suivantes: l'étude *immanente*, de l'objet (physique) en soi, l'étude *transcendante*, des rapports (psychologiquement) les plus larges entre la musique et l'homme (producteur et destinataire), l'étude *phénoménologique* — comme donnée sensorielle — et l'étude *sémiotique* — en raison de sa fonction de signe, instituant une relation d'identité entre signifiant et signifié. Au point de vue *phénoménologique*, la musique aussi bien que le langage sont des événements sonores à structure récognitive (comme phénomènes acoustiques). Au point de vue *immanent* et *sémiotique* la musique et le langage ne sont pas comparables, la première n'étant pas une institution de *représentation* et *signification*. La musique est un phénomène quelconque dans l'économie de l'univers, susceptible de représentation par le langage.

Il y eut encore d'autres difficultés: on constata que le discours musical n'était que partiellement susceptible de segmentation et que la majeure partie de l'œuvre musicale résistait à l'analyse séquentielle, s'avérant *non-linguistique*. Ceci amène certains auteurs à conclure que la musique n'est

[1] Voir 53 — Ch. Boilès; voir aussi 73
[2] Voir 72
[3] Voir 98 — C. Deliège
[4] Voir 53
[5] Voir 73
[6] Voir 51

pas comparable en plan syntactique avec le langage (verbal). F.B. Mache écrit [1]: « le côté linguistique de la musique c'est la poésie libérée des associations phonétiques et sémantiques préétablies ». R. Jakobson [2]: « le langage naturel a une fonction cognitive, le langage musical a une fonction esthétique ». Encore F.B. Mache: « la poésie est un langage libéré du poids utilitaire de la prose » (. . .) « le côté linguistique de la musique s'est la poésie libérée des associations phonétiques et sémantiques préétablies » (. . .). Par conséquent, l'étude comparative de la musique doit porter moins sur l'aspect syntactique que sur les formes esthétiques du langage naturel, à la découverte de structures plus vastes (mythes, légendes) et de fonctions autres que la fonction esthétique (rituelles). Les recherches se poursuivent donc dans la voie du fonctionnalisme de type communicationnel [3], esthético-littéraire [4], formel [5], socio-culturel [6] (ce dernier associé surtout à des sémantiques programmées), accompagné de techniques et méthodes mathématiques d'évaluation et formalisation des résultats acquis [7].

Dans son ouvrage *Fondements d'une sémiologie de la musique* [8] J.J. Nattiez se propose une synthèse des principales positions affirmées jusqu'alors dans la sémiologie musicale. Le problème de la production et de la réception du phénomène musical (l'aspect « poïétique » et « esthétique ») restant chez lui ouvert, l'auteur entreprend avec un incontestable coefficient de cohérence l'analyse du support « neutre » de la communication musicale (texte). L'importance de l'ouvrage réside dans la localisation pertinente de la problématique et dans l'analyse critique de la littérature de spécialité. La situation actuelle est, selon nous, la suivante: la sémiologie musicale en est encore à ses débuts, où l'on réunit et ordonne les matériaux-faits devant être soumis à des techniques supérieures de comparaison, d'explicitation des méthodes employées, de généralisation et intégration des données. La recherche sémiologique musicale ne possède pas encore toutes les prémisses nécessaires et suffisantes pour se constituer en science autonome, apte à élaborer une théorie générale du corpus et de l'analyse musicaux. Même si une partie des phénomènes musicaux étudiés jusqu'à présent sont nettement de type sémiologique, nous pensons, avec de nombreux auteurs [9], que pour ce qui est de la recherche musicale, les concepts et les méthodes de la linguistique doivent y être appliqués avec toujours plus de discernement.

---

[1] Idem
[2] Voir 39
[3] R. Jakobson, A. Sychra, l'école de Prague ; voir 53 — J. J. Nattiez ; voir aussi 98 (Gino Stefani)
[4] Voir 98 — G. Stefani
[5] Idem
[6] Idem
[7] Voir 15, 16 17, 12, 20, 32, 45, 55, 61, 78, 96
[8] Voir 62
[9] Voir 51, 62, 73; voir aussi 12, 28 44 52, 53

Dans une direction non-linguistique d'approche sémiotique de la musique se sont développées dans la même période les recherches informationnelles-communicationnelles, de psycho-physiologie de la perception et de sémantique musicale. Envisagé comme système non-verbal de signes (répertoire à structure, ensemble d'oppositions pertinentes sans référent extérieur) la musique va être étudiée sous l'angle d'une sémiotique du code qui a recours aux schémas classiques de la théorie de la communication (émetteur, canal, code, message, récepteur). Le *message* musical est soumis à une analyse méthodique parallèlement à celle des éléments tenant de la communication musicale envisagée (la relation compositeur-interprète-public). Un développement systématique connaissent les recherches sur la perception esthétique acoustique-musicale. La notion mathématique d'information sera mise en corrélation avec celle de signification; les recherches de sémantique musicale se multiplient en vue de l'élaboration sur ces bases d'une théorie fonctionnelle spécifiquement musicale. Il est en même temps évident qu'une sémiotique de la communication ne saurait circonscrire l'objet musical; celui-ci ne se réduit pas au langage ou à un système codifié de signaux, étant à la fois texte, événement, communication, signe, discours, conduite, etc. De là, donc, la nécessité de l'approche concomitante de la musique par le biais d'une sémiotique de la signification [1].

D'importantes divergences se manifestèrent dans ce domaine entre les « référentialistes » [2] et les « absolutistes » [3]. Les premiers plaidaient pour le message extra-musical de la musique, pour sa capacité d'exprimer des sentiments, des idées, des concepts (« le symbolisme musical étant présent dans toutes les civilisations »), les derniers considéraient que le sens de la musique résidait dans la musique même, dans la perception de la forme. La conclusion (telle qu'elle s'est précisée dans la littérature de spécialité [4]) était que ces deux positions représentent deux aspects complémentaires de la *perception* musicale: le premier aspect étant émotionnel, affectif, référentiel, le second syntaxique, cognitif, formel. Le sujet confère à l'expérience musicale une disponibilité vers l'un ou l'autre type de réponse suivant ses prédispositions psychiques ou culturelles. Ces réponses peuvent être étudiées aussi bien par la psychologie expérimentale (l'analyse factorielle) que par la sémiotique.

Des recherches importantes de psychologie expérimentale portant sur la perception esthétique-musicale ont entrepris R. Francès [5] et M. Imberty [6]. Partant de certaines conclusions de D.E. Berlyne [7] à propos de la « situation conflictuelle » résultant de la non-intégration de certains nouveaux stimuli, non-interprétés, dans un contexte assimilé par apprentis-

[1] Voir 59; voir aussi 21, 55, 56, 2, 71
[2] Voir 89, 54
[3] Voir 37, 86, 87, 85
[4] Voir 90
[5] Voir 30, 31
[6] Voir 38, 98
[7] Voir 6

sage (situation qui produit chez les sujets des tensions, des contradictions et des réponses élémentaires incompatibles) M. Imberty se propose d'élaborer des hypothèses explicatives sur le contenu affectif des significations attribuées à l'œuvre musicale en vertu de données récentes de la psycho-physiologie de la perception esthétique. On y applique des concepts de la *théorie de l'information* (entropie, information, ordre, désordre, redondance) et l'on établit les critères d'une étude expérimentale de l'impact affectif de certains extraits musicaux sur des sujets dont on enregistre les réponses adjectivales. Les résultats sont probants: on définit ainsi la relation statistique entre « l'état d'attente » des sujets et l'émotion esthétique, l'intéraction attention-répétition du stimulus, la relation entre la nouveauté, la complexité des stimuli et l'intensité des réactions émotionnelles déclenchées. La force impressive de la musique est étudiée selon son degré de structuration. On donne les définitions formelles des concepts tels que: « redondance rythmique interne », « indice de complexité formelle », « indice de dynamisme général ». On y remarque la présence de relations déterminantes entre le contenu affectif et cinétique des réponses verbales des sujets et « l'intégration ou la désintégration du temps et de l'organisation musicale ». . . etc.

L'importance de ces recherches a été de remplacer une partie des « introductions au sujet » — léguées d'habitude à la problématique de valorisation et signifiance musicale non-explicitée théoriquement (tribut payé à la « crise de l'herméneutique » par bon nombre de recherches de sémantique musicale) — par des notions et des concepts clairs, étudiés sur un terrain scientifique-expérimental solide.

Parmi les études de sémantique musicale une approche intéressante dans une perspective cybernétique est celle d'Otto E. Laske [1]. Citons: « un système sémantique dans le sens procédural est une machine cognitive auto-réglable apte à synthétiser (simuler) le comportement sémantique ». La signifiance est « une auto-transformation active d'un système cognitif ayant reçu des solutions ». Par l'introduction d'hypothèses et algorithmes dans la production de séries à clôture structurale — en relation définie avec les « schémas stratégiques se trouvant à la base de la synthèse et/ou de la reconnaissance de celle-ci » — l'auteur établit un inventaire de conditions nécessaires à l'articulation d'un comportement sémantique artificiel comme modèle d'analyse du comportement sémantique-musical en général. D'intéressants points de vue dans l'approche de la sémantique musicale offrent A. Daniélou [2] et, en Roumanie, O. Nemescu [3].

La théorie de l'information a représenté un stimulant dans l'analyse statistique des styles musicaux [4] par ordinateur et dans l'élaboration de modèles de composition musicale réalisée à l'aide des calculateurs [5]. Elle

[1] Voir 98
[2] Voir 26
[3] Voir 64, 65
[4] Voir 32, 34, 44, 45, 22
[5] Voir 78, 50, 96

offre également une définition quantitative de l'information en corrélation avec la complexité et le caractère non-prédictif du message [1]. La redondance dans la composition diminue le coefficient d'information pour le récepteur qui connaît le code et les règles du jeu du point de vue des contraintes stylistiques de la composition. Les calculs informationnels sont cependant inadéquats pour les signaux organisés (comme la musique) quand ils portent sur des événements indépendants ou corrélés statistiquement, car ils ne peuvent pas tenir compte de l'expérience antérieure des sujets. La perception musicale implique l'anticipation [2]. Les attentes continuellement satisfaites créent chez le sujet-récepteur la sensation d'ennui. La musique n'éveille les tendances affectives qu'après le blocage ou l'inhibition de l'attente. De là une série de conclusions importantes: « les réponses rythmiques positives aux stimuli musicaux traduisent l'expérience d'une intégration psychique dont la forme musicale est le symbole » [3]. Ou bien: « les modèles sonores de la musique classique reflètent fidèlement les propriétés de l'esprit humain »; « le risque des technologies modernes c'est la violation de certaines lois psychologiques fondamentales » [4]. Ou bien: les fonctions intégratives du cortex déterminent les arrangements syntactiques hiérarchiques; elles ne se limitent pas au langage [5]. Bref, la dynamique interne du cerveau *n'est* pas de type mathématique.

La recherche informationnelle musicale a bénéficié de tout l'équipement électronique et de calcul offert par la technique actuelle. Rappelons, à ce propos, qu'à Paris fonctionne aujourd'hui, sous la direction de Pierre Boulez, l'un des plus perfectionnés centres de recherche acoustique-musicale (IRCAM). Là on établit des programmes complexes de travail et l'on développe les points de contact entre la musique et la technologie dans les principaux domaines de l'analyse et de la synthèse sonore, de la composition automatique, de l'interprétation, de la pédagogie, etc. Dans l'ensemble de ces préoccupations il convient de réserver une place à part aux recherches de psycho-acoustique telles qu'elles apparaissent dans les projets de l'IRCAM depuis 1978. Elles visent principalement à une détermination précise des corrélations physiques des « idées complexes », intuitives, suscitées par un matériel sonore donné: agressivité, opacité, difficulté, prédominance de son avec ou sans hauteur déterminée, etc. [6]. Utilisant largement l'équipement électronique et de calcul de cet institut, équipement qui permet un taux d'échantillonnage du matériel sonore analysé allant jusqu'à 1/30.000 par seconde, cette recherche acquiert un plus de finesse et de précision, remarquables d'ailleurs quant à l'action dans la structure intime de la matière sonore. On a élaboré également des programmes spéciaux d'analyse comparative de certains inventaires de dis-

[1] Voir 22, 56, 57, 58, 84, 6
[2] Voir 54, 46, 30, 35
[3] Voir 42
[4] Voir 98 — Sundberg I. et Lindblom B.
[5] Voir 43; voir aussi 97
[6] Voir 7

similarités dans le matériel sonore par un synthétiseur du son par ordinateur, pour déterminer certaines variations perceptives telles que «très différent », « peu différent », « ressemblant ». Fondées sur les méthodes antérieurement présentées concernant les études de psychologie expérimentale, ces recherches allaient connaître une meilleure concrétisation quantitative sur le plan acoustique. C'est ainsi que se trouve assurée une base intégralement contrôlable et objective de comparaison des ordres perceptifs avec la structure physique des sons (sequences sonores [1]). J.C. Risset affirme: « le calculateur digital permet aujourd'hui l'analyse de certaines données extrêmement complexes — les jugements psychologiques et le son — et l'incorporation de modèles élaborés de la perception, des sons musicaux et de la composition » (. . .); « la perception implique généralisation et discrimination. La capacité discriminatoire de l'ouïe détermine la plus petite différence utilisée significativement dans la musique » [2]. Presque toute la problématique phénoménologique musicale est ainsi actualisée tout en renvoyant à une bibliographie impressionnante. L'interaction des paramètres séparés du son est déterminée du point de vue de la perception musicale; elle se produit dans un contexte extrêmement complexe. La technique actuelle des ordinateurs permet l'analyse de certains phénomènes acoustiques évolutifs très rapides et très complexes à la fois. Dans les recherches entreprises par l'IRCAM sur les paramètres acoustiques l'intérêt a porté sur la hauteur, la durée (rythme), l'intensité et le timbre (« paramètres peu étudiés indépendamment en musique » [3]). On en tira des conclusions extrêmement intéressantes sur l'audition et la hauteur du son, les consonances et les dissonances, les gammes musicales, la hauteur relative et la mélodie, l'accord standard, l'audition « absolue », la relation entre la périodicité de la forme ondulatoire du son et sa disposition spectrale (voir les « paradoxes acoustiques » [4]), la graduation multidimensionnelle de l'espace-timbre « subjectif » et la délimitation du concept de timbre musical par l'élaboration de modèles géométriques, la matière et la forme sonores (l'enveloppe-timbre), les instruments de musique, les préférences musicales, la reproduction musicale, la musique synthétique et électronique, la musique et la synthèse sonore réalisée par l'ordinateur, etc.

Nous nous sommes intéressé tout particulièrement aux recherches de David L. Wassel concernant la modulation multidimensionnelle de l'espace perceptif du timbre musical dans le sens de la représentation des dissimilarités perçues comme distances dans la configuration spatiale respective [5].

Notre recherche [6] présente des points de vue similaires quant à l'approche du phénomène musical. D. Wessel part d'un paquet de réponses

[1] Idem
[2] Voir 74, 75
[3] Idem
[4] Voir 76, 66; voir 81, 82, 83
[5] Voir 95
[6] *Fondements d'une analyse formelle du langage musical* (en préparation)

de dissimilarité entre toutes les paires d'échantillons constituées, introduites par la suite dans un programme de graduation multidimensionnelle qui produira un réseau spatial *n*-dimensionnel de points, chacun représentant un échantillon sonore. Le programme opère dans le sens de la maximisation d'une fonction (« goodness of fit ») de corrélation des distances entre les échantillons suivant leurs taux de similarité. On a établi un modèle de représentation d'un tel paquet de timbres dans un espace euclidien à 2 dimensions et un modèle d'interprétation de celui-là dans les termes des propriétés acoustiques des sons.

En ce qui nous concerne, nous proposons un modèle général d'analyse du phénomène sonore-musical suivant des critères de spatialité similaires. Ce qui pourrait constituer un progrès par rapport aux recherches entreprises jusqu'à présent (exposées sommairement) ce serait notre tentative de démontrer la structure identique de la perception acoustique-musicale de la totalité de coordonnées qui forment et définissent l'objet sonore, tentative qui s'appuie sur l'identité de structure de tous les espaces acoustiques qui seront étudiés. Leur représentation telle quelle tient d'une réalité objective, physique et psychique à la fois. Nous sommes en train de formuler une série d'hypothèses et de notions nouvelles (tel, par exemple, le coefficient de prégnance intuitive). Nous essayerons ainsi d'offrir à l'analyse musicale un modèle systématique des changements d'état qui se produisent dans le complexe sonore envisagé dans sa dimension temporelle, considérant qu'à la base de la formation de l'image musicale synthétique se trouve justement ce jeu informationnel extrêmement nuancé. Il sera étudié à la fois sous l'aspect de la quantité et des filtres de succession, des structures génératrices de modifications fonctionnelles dans le système. Ainsi, le discours musical peut être décomposé, analysé, synthétisé.

NICOLAE BRÎNDUŞ

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

1. Barbaud P., *La Musique, discipline scientifique*, Dunod Paris, 1971.
2. Bense M., *Einführung in die Informationstheoretische Asthetik*, Rowohlt Deutsche Enzyklopädie, Reinbeck-Hamburg, 1969.
3. Berger, W. G., *Moduri şi proporţii*, in « Muzica » no. 1/1963.
4. Berger W. G., *Observaţii asupra caracterelor sonanţei*, in « Muzica no. 10/1964.
5. Berger W. G., *Structuri sonore şi aspectele lor armonice*, in « Muzica [nos. 9, 10/1964.
6. Berlyne D. E., *Conflict, Arousal and Curiosity*, N. Y., McGraw Hill, 1960.
7. Bennet G., *La Recherche à l'IRCAM en 1977* (Rapport no 1/78)
8. Brediceanu M., *Transformări topologice şi mecanisme generative în creaţia muzicală*, Thèse de doctorat 1974, Université de Bucarest.
9. Brînduş N., *Centrii de acţiune şi un apendice grafic*, Communication présentée à la Session scientifique du Conservatoire « Ciprian Porumbescu », Bucureşti, 1971.
10. Brînduş N., *Valenţe, grade şi puteri libere*, in « *Studii de muzicologie* » no. 6/1968 E. M. Bucarest.
11. Brînduş N., *Unele consideraţii asupra practicii « Freies Zusammenspiel »*, in « *Muzica* no 10/1972.
12. Brînduş N., *Necesitatea abordării studiului formalizat al anumitor discipline muzicale în învăţământul superior de specialitate*, in « *Muzica* » no 6/1978.

13. Brînduş N., *Experimentul şi muzica*, in « *Muzica* » no, 3/1971.

14. Boulez P., *Penser la musique aujourd'hui* (Darmstädter Beiträge), Ed. Schott's Söhne-Mainz, 1961.

15. Cazimir B., *Une approche linguistique mathématique de la sémiologie musicale*, Actes du premier Congrès international de Sémiologie, Milan, 1974.

16. Cazimir B., *Semiotică muzicală şi lingvistică matematică*, in « *Muzica* », no 9/1977.

17. Cazimir B., *Qu'est-ce que la linguistique mathématique peut faire pour la sémiotique musicale ?* in « *Revue roumaine de linguistique* », tome 22; « *Cahiers de linguistique théorique et appliquée* », vol. 14/1977, nos. 1, 2.

18. Cazimir B., *Langage musical, langage poétique: contiguïté, similarité, Idem*, tome 21 *Idem* vol. 13/1976, no. 1

19. Ciocan D., *Elemente de teoria mulţimilor pentru muzicieni*, Conservatoire « Ciprian Porumbescu », 1975.

20. Ciocan D., *Introducere în teoria limbajelor formale şi a automatelor pentru muzicieni*, Conservatoire « Ciprian Porumbescu » Bucureşti, 1980.

21. Cezar C., *Specificul reflectării realităţii în muzică*, in « *Muzica* », 5/1978.

22. Cohen J. E., *Information Theory and Music*, in « *Behaviourial Science* » 7, 1962.

23. Chomsky N., *Aspects of the Theory of Syntax*, The MIT-Press, USA 1969.

24. Dinu M., *Approche linguistique-mathématique de l'histoire de l'Opéra* — in « Revue *roumaine de linguistique* », tome 21, « *Cahiers de linguistique théorique et appliquée* », vol. 13/1976 no. 1

25. Daniélou A., *Traité de musicologie comparée*, Hermann, Paris, 1959.

26. Daniélou A., *La Sémantique musicale* Hermann, Paris, 1967.

27. Firca G., *O ordine formal-geometrică a sistemului modal-diatonic*, in « *Muzica* » no. 8/1977.

28. Firca G., *Analiza muzicală şi posibilitatea unei noi lecturi a creaţiei lui Beethoven* in « *Muzica* » no 5/1977.

29. Firca G., *Structuri şi funcţii în armonia modală.* Thèse de doctorat, Cluj, Conservatoire « G. Dima », 1977.

30. Francès R., *La Perception de la musique*, Vrin, Paris, 1958.

31. Francès R., *Psychologie de l'esthétique*, PUF, Paris, 1968.

32. Fucks N., *Mathematical Analysis of Formal Structure in Music.* « *IRE Trans on Inf. Th.* IT 8 » no. 5, 1962.

33. Harris Z. A., *Structural Linguistics*, Chicago, University of Chicago Press, 1961.

34. Hiller & Bean, *Information Theory Analysis of Four Sonata Expositions* — « *J. of Music Theory* », no. 10/1966.

35. Harwood D. L., *Towards a Cognitive Psychology of Music*, University of California Los Angeles, 1972.

36. Hjelmslev L., *La Stratification du langage*, *Essais linguistiques*, Ed. de Minuit, Paris, 1954.

37. Hanslick E., *Du Beau dans la musique* (trad. Baumelin), Maquet, Paris, 1893.

38. Imberty M. *Perception et signification de l'œuvre musicale*, in « *Psychologie française XVI* » no 3/3, Paris, 1971.

39. Jakobson R., *Essais de linguistique générale* — Éd. de Minuit, Paris, 1953.

40. Kohler W., *Akustische Untersuchungen* — in « *Z. f. Psychologie* » 72, 1915.

41. Lidov D., *On Musical Phrase*, York University, 1975.

42. Langer S., *Feeling & Form*, NY Scribner Sons, 1953.

43. Lashley K.S., *The Problem of Serial Order in Behaviour (Cerebral Mechanism in Behaviour)*, Ed. Lloyd A. Jeffress, NY, 1951.

44. Lefkoff G., *Computer Applications in Music*, Univ. Library Morgantown, West Virginia, 1967.

45. Lincoln H. B. *The Computer and Music*, Cornell Univ. Press, 1970.

46. Lundin R. W., *An Objective Psychology of Music*, The Renald Press City, NY, 1967.

47. Lyons J., *Linguistique théorique*, Larousse, Paris, 1970.

48. Marcus S., *Poetica matematică*, Ed. Acad. RSR, Bucarest, 1971.

49. Marcus S., *Lingvistica, ştiinţă pilot*, in « *Studii şi cercetări matematice* », vol. 28/1976. no 2

50. Metianu L., *O metodă de ordonare a structurii muzicale*, in « *Revue roumaine d'histoire de l'art* », no 2/1974.

51. *Musique en jeu no 4*, Seuil, Paris, 1971.

52. *Musique en jeu no 5*, Seuil, Paris, 1971.

53. *Musique en jeu no 10*, Seuil, Paris, 1973.

54. Meyer L. B., *Emotion & Meaning in Music*, University of Chicago Press, 1957.
55. Moles A., *Artă şi ordinator*, Ed. Meridiane, Bucarest, 1974
56. Moles A., *Théorie de l'information et perception esthétique*, Flammarion, Paris, 1956
57. Meyer-Eppler, *Grundlagen und Anwendungen der Informations Theorie*, Springer Verlag, Berlin, 1959.
58. Meyer-Eppler, *Musical Communication as a Problem of Information Theory*, Graves 1965.
59. Mounin G., *Clefs pour la linguistique*, Seghers, Paris, 1968.
60. Martinet A., *Eléments de linguistique générale*, Colin, Paris, 1967.
61. Maşek V. E., *Artă şi matematică*, E. P., Bucarest, 1972.
62. Nattiez J. J., *Fondements d'une sémio ogie de la musique*, Union Générale d'Edition, coll 10/18, Paris, 1976.
63. Niculescu St., *O teorie a sintaxei muzicale*, in « *Muzica* » no. 3, 1973.
64. Nemescu O., *Capacităţile semantice ale semnului muzical*, Thèse de doctorat, Cluj. 1978.
65. Nemescu O., *Semiotica muzicală în perspectiva unei viziuni semantice*, in « *Muzica* », no 10/1978.
66. *Problèmes du langage*, Coll. Diogène, N.R.F., Gallimard, Paris.
67. Piaget J., *Le structuralisme*
68. Patraulescu Cr., *Mécanismes génératifs du rythme palestrinien*, in « *Bulletin mathématique de la Société des sciences mathématiques de la R.S.R.* », vol 20/1976, no 34.
69. Pierce J.R., *Symbols, Signals and Noise*. Hutchinson, London, 1962.
70. Poland W., *Theories of Music and Musical Behaviour*, in « *J. of Music Theory* », no 7/1963.
71. Pareyson L., *Estetica, teoria formativităţii*, Ed. Univers, Bucarest, 1977.
72. Pike K. L., *Language in Relation to a Unified Theory of the Structure of Human Behaviour* Mouton, La Haye, 1967.
73. Ruwet N., *Langage, Musique, Poésie*, Éd. du Seuil, Paris, 1972.
74. Risset J. C., *Musical Acoustics* (Rapport IRCAM 8/78).
75. Risset J. C., *The Development of Digital Techniques: A Turning Point for Electronic Music ?* (*Idem* 9/78).
76. Risset J. C., *Paradoxes de Hauteur* (*Idem* 10/78).
77. Risset J. C., *Hauteur et timbre de sons* (*Idem* 11/78).
78. Stroe A., *Compoziţii şi clase de compoziţii (I, II, III, IV,)* in « *Muzica* », nos. 4, 6, 11/1970.
79. Saussure F. de, *Cours de linguistique générale*, Payot, Paris, 1916.
80. Simionescu Fl., *Gramatica menuetului*, in « *Studii şi cercetări matematice* », vol. 28/1976, no 2.
81. Seashore C.E., *Psychology of Music*, NY, McGraw Hill, 1938.
82. Schaeffer P., *À la recherche d'une musique concrète*, Ed. du Seuil, Paris, 1952.
83. Schaeffer P., *Traité des objets musicaux*, Ed. du Seuil, Paris, 1966.
84. Shannon C. E., Weaver W., *The Mathematical Theory of Communication*, Univ. of Illinois Press, Urbana, 1949.
85. Stravinski I., *Poetica muzicală*, Ed. Muzicală, Bucarest, 1967.
86. Schoen M., *The Effects of Music*, Harcourt Brace & Word, NY, 1927.
87. Schoen M., *The Psychology of Music*, Ronald Press, NY, 1940.
88. Turcu V., *Gramaticile generative ale melodiei palestriniene*, in « *Studii şi cercetări matematice* », vol. 30/1978, no 3.
89. Teplov B. M., *Psychologie des aptitudes musicales*, PUF, 1966.
90. Tischler H., *The Asthetic Experience*, in « *Music Review* », no 17/1956.
91. Vieru A., *Cartea modurilor*, Ed. Muzicală, Bucarest, 1980.
92. Vieru A., *Diatonie şi cromatism*, in « *Muzica* », no 1/1978.
93. Vieru A., *Modal, tonal, serial şi iar modal*, in « *Muzica* » no 9/1977.
94. Vernon P. E., *Auditory Perception*, in « *Britsh J. of Psychology* », no 25/1934.
95. Wessel L. D., *Low Dimensional Control of Musical Timbre* (Rapport IRCAM 12/78).
96. Xenakis Y., *Musiques formelles*, in « *La Revue musicale* », nos 253, 254, Ed. Richard Masse, Paris, 1963.
97. Zenatti A., *Le développement génétique de la perception musicale*, CNRS, Paris, 1969.
98. *Documents du Ier Congrès international de sémiotique musicale* Belgrade, 1973.

Avant-propos au «Livre des modes»

J'éprouve le besoin de vous parler de l'histoire de mon livre sur les modes, récemment paru aux Éditions « Muzicală » de Bucarest car depuis qu'il se compose, donc depuis deux décennies, cet ouvrage a acquis une histoire.

Une aspiration et quelques idées étaient dans l'air, il y a de cela près de 25 ans. Sous un mûrier de la Place « Romană », Theodor Grigoriu me disait alors qu'« entre le système tonal et celui dodécaphonique il y avait encore un terme, à savoir celui des modes, qui devrait être étudié théoriquement et comblé. » Intuition remarquable, même si à moitié juste, puisque les modes ne se situent pas entre la tonalité et le sérialisme: ils ont précédé et suivi ces territoires.

En 1956 plusieurs découvertes et observations théoriques sur les modes dans l'acception courante étaient en cours. Adrian Raţiu et Aurel Stroe (qui avait déjà écrit sa *Sonate pour piano*, 1955) s'occupaient des modes complémentaires, à structure inverse (« en miroir »). Myriam Marbe et Dan Constantinescu, Doru Popovici et, un peu plus tard, Cornel Ţăranu sondaient eux aussi le domaine des modes. En 1956, Tiberiu Olah crée la *Cantate sur des textes populaires des «Ceangăi*»*, où il utilise une partition significative du total chromatique; Ştefan Niculescu, qui dans la finale de la *Symphonie* (1956) avait montré des préoccupations modales, écrit après un *Trio de cordes* sériel, la *Cantate I*, entièrement modale. Moi-même j'ai construit l'*Oratorio « Mioritza »* (1956) sur une paire de structures complémentaires et symétriques rébarbatives et en 1958 la *Musique pour Bacovia et Labiş* sur une structure encore plus incommode de cinq sons, qui s'éloigne sensiblement des suggestions de Messiaen. Au début des années 60 Wilhelm Berger inventait ses échelles non-octaviantes fondées sur la suite de Fibonacci et les nombres premiers.

Ce grand mouvement vers le modalisme moderne a été critiqué aussi bien à partir de positions conservatrices, que de positions avancées. Les conservateurs s'en prenaient à « l'artificiel » des modes, au fait qu'ils semblaient inventés, inexistants dans la musique réelle. Les tenants des directions « modernes » affirmaient que ce modalisme n'était qu'un sérialisme travesti.

Vers le début des années 60 les compositeurs impliqués dans ce courant s'en éloignèrent eux-mêmes, le considérant comme épuisé, cependant beaucoup des procédés qu'ils avaient découverts avaient acquis droit de cité dans le patrimoine de la musique roumaine. Je n'ai pas cessé de considérer ce terrain comme insuffisamment exploré, surtout à partir de 1963, lorsque j'ai remarqué que beaucoup d'opérations avec les modes étaient au fond des opérations de la théorie des ensembles telles: l'inclusion, l'intersection,

---

* les *Ceangăi* (sg. *Ceangău*), branche des Szeklers établis au XVe siècle dans certaines zones de la Moldavie (N.R.).

la réunion, la différence symétrique, la complémentarité, les partitions du total chromatique.

En 1968, dans une communication présentée au Conservatoire « Ciprian Porumbescu », j'ai proposé la définition à laquelle j'avais alors abouti: le mode est un ensemble de classes de résidus. Les modes sont les parties d'un ensemble de référence: le total chromatique. Cette définition modelait un état de choses de l'ouïe musicale; dans le domaine des échelles de sons, notre oreille distingue les modes en tant qu'ensembles d'éléments dans le sens mathématique du mot (cette définition correspond à la technique modale d'un Skriabine ou d'un Messiaen). Aujourd'hui encore je tiens pour définitive cette définition, dont j'ai tiré dès 1968 bon nombre de conclusions, vérifiées par la suite dans l'histoire de la musique aussi. Je parlais de la richesse d'inclusion des modes ayant un grand nombre d'éléments et de la force de généralité (ambiguïté) des modes ayant peu d'éléments et qui se trouvent inclus dans les modes riches. J'appelais ainsi l'attention sur la densité modale en tant qu'élément essentiel d'expression dans la musique modale; je montrais toute la portée des modes à peu d'éléments, nommés parfois « défectifs » et je soulignais l'importance de la complémentarité des modes.

Mais cette théorie des modes était incomplète; c'est pourquoi elle se heurtait à des difficultés. En diminuant l'enthousiasme pour le total chromatique (obsession du dodécaphonisme orthodoxe), je montrais par exemple que les transpositions d'un mode à peu d'éléments mènent à d'autres modes, tandis que les transpositions du total chromatique ne sont autre chose que du total chromatique. Mais qu'est-ce que la transposition? Je me suis rendu compte que cette théorie des modes n'expliquait pas la notion de transposition. J'ai constaté aussi que les modes dont je parlais étaient des ensembles de sons et que la notion d'intervalle manquait ou était confusément impliquée dans la théorie que j'avais élaborée. En comparant deux modes, je n'avais en vue que leurs sons; la structure intervallaire du mode était sous-entendue d'une manière confuse, n'étant pas définie.

Il m'a fallu des années pour compléter la théorie, ce qui est évident étant souvent difficile à découvrir. J'ai dû comprendre que nous concevons les sons et les intervalles dans un groupe algébrique; ils sont isomorphes avec le groupe des entiers modulo 12. J'ai compris alors que $7 + 5 = 0$; une quinte juste + une quarte juste (« mises bout à bout ») = une octave = unisson. J'ai vu ensuite que le « renversement » des intervalles n'était pas autre chose que la découverte de la symétrie de chaque élément du groupe. J'ai conçu alors toute l'importance de l'opération additive, spécifique aux intervalles.

J'ai discuté quelques-unes de ces questions avec le professeur Solomon Marcus, qui a appelé mon attention sur le fait qu'une série de sons est autre chose qu'une série d'intervalles (distances, différences). Alors qu'un mode de sons a le régime d'un ensemble, un mode composé d'intervalles

n'a pas le même statut. On ne peut réunir ou intersecter que des sons (éléments, objets) et non pas des intervalles.

La découverte du statut des intervalles a été une question délicate. J'ai associé à chaque mode sa série d'intervalles que j'ai nommée «structure modale»; je me suis rendu compte qu'il était utile de considérer ces structures comme des suites périodiques infinies, d'où leur invariabilité par rapport aux permutations circulaires. J'ai représenté chaque structure modale comme la décomposition de 12 dans une somme d'éléments. Ce système modal devient ainsi plus abstrait, plus autonome par rapport à la réalité modelée. J'ai cherché ensuite à ne pas m'éloigner de la réalité musicale, tout en enrichissant et consolidant le système.

L'étape suivante a eu pour objet d'étendre aux structures modales, par « abus de langage », quelques aspects des opérations avec les modes. Ainsi, par exemple, si deux modes sont complémentaires, on dit que leurs structures modales sont complémentaires elles aussi; si un mode est l'intersection d'autres modes, on dit que sa structure est aussi l'intersection des structures appartenant aux modes respectifs etc. Le but de cette extension était d'opérer directement sur les structures modales, en évitant, dans la mesure du possible, les modes associés. J'ai trouvé dans cette voie de recherche des procédés simples permettant de découvrir les structures modales incluses dans une autre structure, la complémentaire etc.

Comme on peut le constater, ma recherche est partie des modes (sons) pour aboutir aux structures (intervalles). Je crois que l'une des contributions de cette théorie est la distinction définitive entre sons et intervalles, ainsi que leur relation.

L'un des aspects les plus prégnants des structures modales est la symétrie. Deux structures modales sont dites inverses si la lecture de l'une, de droite à gauche, est identique à la lecture de l'autre, de gauche à droite; par exemple, l'accord majeur (4, 3, 5) est l'inverse de l'accord mineur (5, 3, 4). Une structure modale est symétrique (palindrome) lorsqu'elle est sa propre inverse: par exemple (3, 2, 1, 1, 2, 3).

La recherche des structures modales a abouti à l'élaboration d'un catalogue des structures modales. On avait déjà élaboré de tels catalogues mais l'important était de trouver les critères les plus pertinents pour la classification des structures, de sorte que le catalogue soit facile à consulter et que les propriétés des structures soient mises en évidence. Le catalogue est composé de paires de structures modales inverses, chacune avec sa complémentaire; l'ordre est 1—12, 2—10, 3—9, 4—8, 5—7, 6—6 éléments (des couples riche-pauvre, à ceux moyens). Les structures symétriques ressortent immédiatement, parce qu'elles n'ont pas de paire. Les structures modales sont reliées à leurs inverses et à leurs complémentaires par des propriétés communes importantes. Le nombre total des structures modales est de 352 (y compris la structure vide et la structure zéro).

Une fois établi le catalogue des structures modales il nous a paru nécessaire de rédiger aussi un dictionnaire de structures modales où le com-

positeur et le musicologue (qu'il soit ethnomusicologue, historien ou théoricien) puissent trouver des informations utiles concernant toutes les structures modales; cette tâche fera l'objet d'un prochain volume II du *Livre des modes.* Alors que le premier volume est un livre fermé, tel la grammaire d'une langue, le dictionnaire des structures sera ouvert *(work in progress)* tel le dictionnaire d'une langue; évidemment, le nombre des mots restera 352, mais le caractère ouvert du dictionnaire consistera dans la richesse des connexions entre les structures et dans la richesse des références à des cultures et des styles musicaux variés.

On se trouve donc devant deux ensembles de suites périodiques infinies: l'ensemble des modes (4096) et l'ensemble des structures modales (352). Il est évident que la liste de ces dernières est plus importante. Un catalogue des 4096 modes serait à la fois fastidieux et peu pertinent. Ce qui nous intéressait c'était d'étudier le rapport entre ces deux ensembles de suites, car il y a une correspondance entre l'ensemble des modes et l'ensemble des structures modales: à chaque structure modale correspondent 1—12 modes. C'est ainsi que je suis arrivé à la nécessité de décrire le mécanisme de la transposition, ce chapitre si « banal » de la théorie et de la pratique musicale; or, c'est justement la transposition qui assure la relation entre les modes et les structures modales. Une structure modale devient mode en la composant avec un son, en « l'installant » dans des sons. *Le Livre des Modes* — « À partir des modes, vers un modèle de la pensée musicale intervallaire » — est devenu ainsi une reconstruction de la théorie élémentaire de la musique.

Nous considérons les modes ayant la même structure modale comme faisant partie d'une classe modale; par exemple, toutes les tonalités majeures appartiennent à la classe qui correspond à la structure (2, 2, 1, 2, 2, 2, 1). Dans l'ensemble des modes, à chaque structure modale correspond une classe modale. J'ai fait aussi l'épreuve de cette bijection: la somme de toutes les transpositions possibles des structures modales est égale au nombre total des modes. (. . .)

En général *Le Livre des Modes* illustre une tendance qui me semble significative pour la pensée musicale contemporaine: le retour à l'élémentaire, à l'originaire; notre démarche logico-mathématique ne quitte pas la réalité musicale par cette modélisation de l'élémentaire. Il n'est pas étonnant qu'on réhabilite ainsi les modes « défectifs », la diatonie et le chromatisme, le majeur et le mineur etc. qui semblaient être tombés en désuétude. Il ne s'agit pas de passéisme musical, mais bien au contraire d'une vision qui ne pouvait naître qu'après la consommation de tant d'expériences musicales modernes; il ne s'agit pas non plus d'épuisement, mais d'une tendance vers l'équilibre et la sagesse.

Modal, tonal, sériel et de nouveau modal

Bon nombre de phénomènes de l'histoire de la culture et des arts sont « mal définis » (selon l'expression mathématique) et admettent au moins deux acceptions: l'une « large », en tant que tendance générale dans l'art ou la culture, l'autre « restreinte » historiquement conditionnée. Le *classicisme* et *le romantisme* sont des exemples de telles notions.

Dans le domaine de la musique, le *modal* et le *tonal* sont des notions utilisées à tout propos, mais pas toujours clairement définies, et comprises plutôt comme allant de soi. Certains les jugent anhistoriques parce qu'elles représentent des caractéristiques permanentes de la musique; d'autres les entendent comme des phénomènes strictement conditionnés du point de vue historique.

Nous nous proposons d'étudier les différentes acceptions de ces notions, en faisant une parallèle entre *le modal* et *le tonal*, auxquels nous ajouterons aussi *le sériel.*

*

Nous devons préciser dès le début que le sens de ces notions s'éclaire plus facilement si l'on part du *modal* vers le *tonal* et ensuite vers le *sériel.*

Presque toutes les cultures musicales évoluées ont connu un modalisme diffus. Elles utilisaient des échelles de sons et d'intervalles, ainsi que certains procédées de passage d'une échelle à l'autre.

Cependant, ces cultures ne se sont jamais efforcées de trouver une théorie unificatrice de toutes leurs pratiques modales. En plus, les sons sur lesquels on contruisait ces échelles étaient toujours autres. À l'exception du son fondamental qui représentait une latence tonale et des autres sons rapprochés par leur situation acoustique (faisant partie des harmoniques fondamentales), les autres sons changeaient toujours. Dans la musique indienne, chinoise, arabe ces sons diffèrent, ce qui détermine leur profil modal à part. Le chercheur et penseur Alain Daniélou les considère « les vrais sons » à même d'exercer une influence psycho-physique par eux-mêmes (voir *La Sémantique musicale*, où l'on avance l'hypothèse que cette capacité d'influence est déterminée par les rapports des différentes puissances des nombres premiers petits). Selon Daniélou, les sons tempérés de la culture européenne seraient fictifs; ils sont (dans les meilleurs des cas) sans force, bâtis sur du sable; la division de la gamme en 12 demi-tons égaux mène à des sons illusoires; les sons sont morts, quelque intéressant et évolué que soit leur fonctionnalisme. Bien au contraire, les sons vivants des « cultures tradionnelles », même s'ils ne bénéficient pas de l'articulation extraordinaire des sons de la musique européenne cultivée, restent par eux-mêmes des sources d'émotions. Donc, alors que dans la musique européenne les sons se trouvent à des distances égales (sous-divisions du ton), dans les musiques traditionnelles ils ne sont que des points dans l'ensemble infini des nombres rationnels; le chant (monotone pour les non avisés) d'une *raga* indienne

signifie la recherche insistante de ces sons extraordinaires par leur acuité psycho-physique, et leur découverte et l'installation dans le mode mènent à l'extase.

C'est sur ce matériel sonore fluctuant d'une culture à l'autre qu'ont pu se mouler les pratiques de la musique modale. Le régime ensembliste des modes y a fait sentir sa présence: l'oreille détermine l'appartenance au mode d'un élément quelconque, elle peut effectuer des inclusions, trouver des intersections etc.

★

Le système tonal apparaît tout différemment; il peut être évolutif, mais il s'impose dès le début par son unité, par son caractère unificateur. Il est l'expression même de la pensée musicale européenne.

Sa cristallisation a été l'effet d'une évolution lente et pénible. Toute d'abord on a dû assurer la suprématie du mode diatonique * qui est probablement le résultat d'un long tâtonnement historique, le résultat d'une optimisation répétée. L'analyse logique de ce mode met en évidence quelques qualités primordiales: (1) une densité convenable — d'une part il n'est plus question d'un mode « défectif » et, d'autre part, ce n'est pas un mode « chargé », difficilement audible; (2) le plus grand nombre de tons possibles pour une structure à sept éléments; (3) les demi-tons situés le plus loin possible l'un de l'autre (et, en tout cas, sans demi-tons rapprochés); (4) c'est le mode qui comprend les futurs accords de tonique, dominante et sous-dominante de la tonalité majeure; (5) il peut être représenté par l'enchaînement de sept quintes justes.

Le mode diatonique engendre par des permutations circulaires ce que l'on a nommé les modes grecs et médiévaux. C'est l'espace où s'installera l'univers de la tonalité majeure, bien que, pour l'instant, il ne représente qu'un domaine où la totalité peut « se loger ».

L'étape suivante a été représentée par la hiérarchisation inévitable au système tonal: la tonique acquiert un poids exceptionnel, la dominante et la sous-dominante reçoivent, elles aussi, un rôle proéminent, les accords « secondaires » passent au second plan; la sensible a un rôle mélodique très important. C'est la direction dans laquelle se développe la musique de Palestrina et de Bach (pour ne citer que les sommets les plus significatifs). L'évolution a été nette, mais pas « pure », parce qu'une partie des pratiques modales s'est perpétuée, en acquérant des aspects nouveaux dans le sytème tonal; le passage des anciens enchaînements de tétracordes à la modulation tonale a gardé l'idée d'intersection entre deux échelles. L'affirmation de l'autorité du système tonal s'est accomplie par la réduction sévère des anciens modes au majeur et au mineur (ce dernier avec les variantes harmonico-mélodiques bien connues); il est certain que les anciens modes ont continué d'exister subsidiairement sur des portions limitées, mais en s'adaptant mimétiquement, subordonnés à la force dominatrice du système tonal.

* Il s'agit du mode diatonique de sept sons.

On considère habituellement que la grande révolution de la tonalité commence avec Bach, c'est avec lui que l'écriture contrapuntique cède de plus en plus le pas à l'homophonie-syntaxe propice à l'expression tonale. En réalité, avec Bach le système tonal est déjà pleinement cristallisé ; ses compositions ont une stabilité tonale parfaite et un plan tonal riche. L'« as » du « clavecin bien tempéré » était un partisan du progrès ; il a soutenu le tempérament des intervalles de l'octave, afin de pouvoir moduler d'une tonalité à n'importe quelle autre (même cela n'était pas nécessaire) et c'est ainsi qu'il a effacé les dernières traces du système de Zarlino. Bach est ce sommet d'où l'on peut regarder le passé de la musique européenne, mais aussi son avenir ; même Schönberg pouvait être entrevu, en principe, du sommet Bach.

La musique européenne a évolué ces derniers siècles dans le cadre de ce système tonal unique (cristallisé aussi dans une théorie). En dépit d'un Chopin ou d'un Moussorgski, ces aspects exceptionnels n'ont fait que renforcer le système. L'état critique du système a été déterminé plutôt de l'intérieur, conformément à l'évolution dialectique ; l'épuisement de toutes les possibilités a mené à la crise : la force centrifuge est devenue au fur et à mesure plus puissante que celle centripète. Au moment où n'importe quel son pouvait faire partie de n'importe quelle tonalité, le système tonal était, logiquement parlant, « consommé » (voir l'étude de F. Herchkovitch, *Les Racines tonales du dodécaphonisme*, dans le recueil Semiotica de l'Université de Tartu, U.R.S.S.)

L'épuisement du système tonal n'a nullement signifié qu'il était hors d'usage et, partant, qu'il devait être artificiellement banni. (Les tentatives sociologisantes pour l'identifier à la société bourgeoise, ainsi que les affirmations éphémères « on ne peut plus écrire » — lisez « défense d'écrire » — dans le système tonal ont vite été périmées). Il s'est installé une certaine vacuité, due à la diminution de sa force constructive ; mais seul son rôle dominateur était achevé, ou, dans ce rôle organisateur, il se manifestait à côté d'autres modalités possibles.

A ce moment, l'évolution chronologique du tonalisme dans l'acception « étroite », historiquement conditionnée, prend fin, mais pas encore son acception « large » : la nécessité de graviter autour d'un ton fondamental. Cet aspect semble absorber les préoccupations de certains compositeurs contemporains, à commencer d'ailleurs par Skriabine ; il peut être question soit d'un ton fondamental, soit d'un accord ou mode fondamental, soit d'un son avec ses harmoniques etc. Par ailleurs, l'idée de plan tonal ne disparaît pas complètement ; ses avatars peuvent être rencontrés dans ce que l'on nomme plan sériel ou plan modal d'une composition contemporaine.

★

Les prémisses de l'atonalisme et du nouveau modalisme sont aparues à l'intérieur du développement du système tonal, dans le cadre du processus de diminution de la cohésion tonale, au fur et à mesure que la tonique et ses accords fondamentaux perdaient leur grand poids tonal (cette perte de poids s'exprimait par la diminution de leur fréquence, dans l'apparition de

ces accords en tant que « fonctions » et non à l'état « pur », d'où leur complication, ambiguïté, « interprétabilité »).

Le passage vers l'atonalisme s'est réalisé par: 1. l'exacerbation du chromatisme (l'équiprobabilité efface le contour tonal); 2. la négation conséquente des aspects tonaux (c'était plutôt un anitonalisme qu'un atonalisme, du fait qu'il évitait tout accord ou intonation qui pouvait suggérer une configuration tonale plus stable). Ce ne fut que plus tard qu'on affirma le principe conséquent de la constitution des séries dodécaphoniques, toute cette période étant caractérisée par une aversion à l'égard de la tonalité et la consonance. La véritable libération de sous la tutelle du tonalisme est venue plus tard, avec l'indifférence au tonalisme (lorsque « le monarque pouvait être salué dans la rue en tant que personne particulière ».) Le passage vers le nouveau modalisme s'est produit toujours à la suite d'une certaine saturation tonale; Skriabine dans *Prométhée* (1909) aboutit à un « *mode-Prométhée* » (la, si, do dièse, re dièse, fa dièse, sol), qu'il considère « tonique »; la dominante n'est que la transposition de la même structure modale de 6 éléments; la réunion de ces transpositions ne peut être qu'un mode proche du total chromatique. La voie vers le nouveau modalisme a supposé nécessairement la transformation de l'octave en douzaine et de cette dernière en ensemble de référence pour tous les modes possibles.

Néanmoins, chronologiquement, la première victoire a été remportée par le dodécaphonisme. Le nouveau modalisme est venu plus tard. Il n'est pas facile de dire si cette chronologie est due à des raisons fortuites (la disparition prématurée de Skriabine, par exemple) ou au fait que le dodécaphonisme représentait un support logique plus commode pour l'engendrement du sérialisme intégral.

★

La solution dodécaphonique s'est imposée de soi-même: une fois admise « l'égalité » ou l'équiprobabilité des sons, il ne fallait que chercher des séries de 12 sons, dont la manipulation engendre l'œuvre musicale; la musique devenait ainsi une parade des séries. Schönberg n'a pas été le seul, mais le premier dodécaphoniste; les solutions qu'il a proposés révèlent une forte personnalité et une conscience aiguë du drame de l'histoire de la musique; indubitablement, le dodécaphonisme a été profondément marqué par la personnalité de ce grand musicien.

Si les anciennes pratiques modales avaient un caractère diffus même lorsqu'elles étaient théorisées et si le tonalisme avec son caractère impérieux s'est cristallisé après une longue activité de composition, par contre la théorie du dodécaphonisme sériel s'est imposée dès le début par son caractère volontariste. Les prémisses et les conclusions théoriques ont été mises en évidence dès le début de son existence artistique ou même avant. Voilà pourquoi la théorie sérielle a été plus unifiée et plus absolutiste que celle tonale.

Parmi les solutions adoptées, nous devons mentionner la technique de la transposition, héritée du tonalisme qui, à son tour, l'héritait du moda-

lisme. L'inversion, le reflet et l'inversion du reflet de la série sont reliés d'habitude à l'ancienne technique du contrepoint, bien qu'ils soient une forme de symétrie, tenant donc des structures modales. Berg et Webern, les apôtres Pierre et Paul du dodécaphonisme, ont élargi la démarche: le premier, en quelque sorte extraverti (du point de vue technique), le second, très sévère, essayant de parvenir à l'« Urpflanz » goethéenne, génératrice de séries. Webern a étudié en profondeur les structures intervalliques, créant par ses symétries et ses « tronçons » de 2, 3, 4, 6 sons un modalisme très austère.

Messiaen et les nouvelles générations ont extrapolé les séries à tous les paramètres musicaux; à la suite de Webern et de Berg, ils ont cherché un ordre de préférence dans la succession des différentes transpositions (un nouveau plan dodécaphonique, analogue à celui tonal). Mais le sérialisme dodécaphonique est entré assez vite en crise, à cause non seulement de l'évolution accélérée des arts dans les dernières décennies, mais aussi du fait que le « maximum » d'organisation menait à la monotonie et à la monochromie; « chaque son — un point » (le pointillisme) est devenu rapidement une manière, tout comme le néo-impressionnisme pointilliste de Seurat. L'insatisfaction intérieure du dodécaphonisme sériel venait justement de l'équiprobabilité des sons, toute transposition de la série chromatique conservait le même mode; l'intersection et la réunion de deux transpositions d'une série représentent toujours le total chromatique, ce qui signifie un grand appauvrissement de la musique. La musique tonale avait pleinement utilisé le jeu des densités modales: la réunion de 2 tonalités peut être un mode de 8 à 12 sons, alors que le dodécaphonisme total reste uniforme: il est condamné à la densité 12. La critique du dodécaphonisme à partir de positions stochastiques présente l'inconvénient d'imposer une musique des sons (des objets sonores idéaux, soit « fictifs », soit purement concrets) en ignorant l'univers des intervalles, ce qui représente aussi un appauvrissement de la musique. C'est pourquoi la redécouverte du modalisme par Xenakis signifie un pas important, de principe, qui recomplète la musique.

Au début, le nouveau modalisme a représenté une solution complémentaire au dodécaphonisme, mais qui ne vidait pas « l'organisation totale » de la musique. Le modalisme et le dodécaphonisme partent tous les deux du total chromatique, mais le modalisme est le domaine de *combinaisons*, alors que le dodécaphonisme est celui des *permutations*. (Toute combinaison d'éléments du total chromatique est un mode; d'autre part, le dodécaphonisme orthodoxe offre sans cesse d'autres permutations du même total chromatique). Si le modalisme est « hors temps », comme le dit Xenakis, le dodécaphonisme implique la succession.

Au commencement le modalisme ne donnait que l'impression d'avoir fait émerger de l'ombre un aspect négligé de la musique; il voulait émanciper les modes dans les circonstances de la crise du système tonal. Debussy et Skriabine ont vécu ce phénomène de saturation de la musique tonale et ont eu le sentiment que le total chromatique était l'ensemble de référence d'où partaient les modes.

Suivirent les modes « artificiels ». Le naturel de la dodécaphonie a été cherché dans la culture, dans l'évolution de la musique; l'authenticité des modes avait été justifiée ordinairement par le folklore, qui est leur « gisement » naturel; mais ces nouveaux modes artificiels semblaient coupés de toute origine populaire; c'est pourquoi beaucoup les ont considérés aussi « non naturels » que les séries; d'autre part, ils ont été utilisés dans une technique plus composite, plus impure, moins « exclusiviste » que les compositions sérielles.

On n'a pas assisté à une explosion théorique du nouveau modalisme mais plutôt à cet enthousiasme un peu facile de la découverte d'une panacée (tout comme dans le cas de la dodécaphonie sérielle). Même Messiaen, le musicien modal par excellence, parle assez peu des modes dans son ouvrage *Technique de mon langage musical.* Il s'est occupé surtout des modes à « transpositions limitées » (donc pas de tous). Quelques-uns de ces modes, en apparence moins intéressants, peuvent être trouvés déjà chez Liszt; on parle des enchaînements de tierces mineures (3, 3, 3, 3) et majeures (4, 4, 4). Ce sont des accords ambigus, communs à plusieurs tonalités, sans enharmonies sophistiquées. Ces structures sont complémentaires à d'autres plus complexes (3, 3, 3, 3) = (2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1) et (4, 4, 4) = (1, 1, 2, 1, 1, 2, 1, 1, 2). Le mode (2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1) figurait déjà à l'état pur dans le *Sadko* de Rimski-Korsakov; n'oublions pas qu'il résulte de la réunion de deux accords de septième diminuée, situés à la distance d'un demi-ton. Mais les modes à « transpositions limitées » n'étaient que les cas simples, les modes-axes, à côté desquels foisonnent une foule d'autres modes, symétriques ou non symétriques, dont l'articulation (par des opérations de la théorie mathématique des ensembles ou par leur composition) offre des possibilités extrêmement nombreuses d'engendrement de créations musicales nouvelles ou d'analyse de la musique plus ancienne.

★

Après avoir sommairement passé en revue ces courants, pas toujours bien définis, historiquement situés, on constate une certaine interférence. La manière dont ils se succèdent, dont ils surgissent, de l'intérieur (et en tant que conséquence) des conceptions antérieures relève la dialectique interne de l'évolution de l'art.

Où se situe à l'heure actuelle une théorie moderne des modes et que peut-elle nous offrir?

Une telle théorie ne peut être absolutiste et normative, mais plutôt débutante et « républicaine ». Sa première ambition est de modeler, de comprendre et d'articuler systématiquement quelques traits universels de la pensée musicale intervallique. Il est évident que c'est la methode logique qui correspond le mieux à cette tendance de généralité. Bien qu'un modèle logique ne puisse saisir que certains aspects du matériel étudié, il pourra quand même (si les critères choisis sont pertinents) jeter une lumière vive sur l'objet investigué.

C'est l'analyse logique qui redécouvre certains traits communs aux conceptions musicales et au discours musical. Tout d'abord elle met en évidence la « double articulation » spécifique au langage musical: les sons (objets sonores) et les intervalles (distances, structures); elle étudie les relations entre ces deux aspects en remettant en honneur l'intervallique musicale qui avait été négligée ces dernières décennies. (De cette manière on a réintroduit l'équilibre dans la pratique musicale récente, qui avait insisté surtout sur le phénomène « sound » — vocabulaire, en oubliant la structure, la grammaire; le courant « minimal » dont on a beaucoup parlé la dernière décennie est important pour la pensée européenne dans la mesure où il modère l'élan vers le «son», en accentuant la variété des articulations et des structures).

Cette théorie rendra au modal ce qui lui appartient; la technique des intersections dans les modulations tonales, les transpositions si couramment utilisées dans le tonal et le sériel, les préoccupations pour les structures symétriques (d'un Webern, par exemple) tiennent du modal de toujours et son naturellement intégrés par ce modèle musical.

Mais ce modèle n'épuise pas le domaine du modal. Certaines questions restent en dehors du système, par exemple: le problème des « formules » modales (c'est-à-dire des suites d'éléments favorisés, observables dans toute pratique modale et qui n'ont été étudiées jusqu'à présent que d'une manière monographique, par les ethnomusicologues), le problème des « finales » (dans notre système les modes médiévaux ne sont que des permutations circulaires du diatonique), le problème de la non octaviance (de la hauteur absolue, c'est-à-dire une information supplémentaire par rapport à la classe de résidus à laquelle appartient un son) etc.

En outre, le nouveau modalisme a une certaine capacité générative « dans le temps ». Toute suite modale peut être considérée soit terminale, soit préterminale; si elle est terminale, alors ses sons peuvent être réduits à une suite d'intervalles etc.; si elle est préterminale, alors ses intervalles peuvent engendrer une suite terminale, par la composition avec un élément-son. En appliquant la méthode des différences finies, on peut engendrer un réservoir infini d'éléments modalement structurés.

★

Sans s'arroger des droits sur l'avenir de la musique, cette théorie modale comprend une bonne partie de l'héritage du passé. Bien qu'elle emprunte au tonal et au sériel ce qui revient de droit au modal, elle ne renverse aucunement les systèmes par rapport auxquels elle se distance, bien au contraire, elle contribue à mieux les faire comprendre.

ANATOL VIERU

Approche linguistico-mathématique de l'histoire de l'opéra

L'histoire de l'art nous a habitué depuis longtemps avec la remise périodique en question de ses principales modalités d'expression, ce qui constitue d'ailleurs un des facteurs essentiels du progrès dans ce domaine.

Au XIXe siècle, alors que la contestation n'avait pas encore acquis le statut de règle générale, une tentative de réévaluation des normes établies pouvait encore entraîner un changement radical d'orientation, capable de marquer profondément l'avenir de l'art. De ce point de vue, l'histoire de l'opéra ne connaît aucun tournant à résonances plus vastes que la réforme wagnérienne du drame musical.

Plus efficace que l'ample plaidoirie théorique, le prestige acquis par l'œuvre musicale proprement dite du réformateur a eu alors comme résultat le discrédit définitif d'un genre très goûté, l'opéra « italien » que nous croyons pouvoir désigner, à plus juste titre, par l'épithète de « classique », étant donné que le centre de gravité de son règne, plus que bi-séculaire, se situe au temps du classicisme musical, qui lui a offert ses plus purs modèles, dus à l'inspiration de l'incomparable Mozart. En tant que structure musicale-dramatique, ce type d'opéra, avec ses « numéros » traditionnels, qui font alterner les récitatifs avec des séquences musicales autonomes (airs, duos, trios, ensembles, chœurs), tomba brusquement en désuétude, capitulant presque sans résistance, même dans l'aire géographique qui avait connu l'éclosion du bel-canto.

Après Wagner, aborder le spectacle lyrique d'un point de vue pré-wagnérien était devenu impossible pour un compositeur qui ne voulait pas passer pour obtus ou rétrograde. L'idée que l'ancien type d'opéra serait compromis pour toujours était devenue une acquisition culturelle à caractère de lieu commun.

Le spectateur contemporain, enrichi, par l'expérience historique, d'une vision plus objective, goûte avec un plaisir égal la grâce de *L'Escalier de soie* et les élans romantiques du *Tristan*, et s'il regarde comme un sanctuaire le lieu où l'on « célèbre » *Parsifal*, c'est seulement dans l'acception dans laquelle aussi celui où l'on « joue » *Cosi fan tutte* en est un. Cependant, si au niveau du plaisir esthétique son attitude est étrangère à tout dogmatisme discriminatoire, en échange, dans sa conscience « théorique » persiste encore l'idée que l'opéra classique, décomposable en numéros musicaux juxtaposés, était un genre hybride, non-viable et que les amendements qui lui furent apportés par Wagner étaient pleinement justifiés.

Mais comment a-t-il été possible qu'une structure si manifestement artificielle occasionnât la naissance d'un si grand nombre de chefs-d'œuvre? C'est une question qui mériterait selon nous une analyse plus attentive.

Nous essayons, en ce qui suit, d'offrir quelques éléments nouveaux pour un débat possible sur ce thème, en faisant appel à un genre de recherches

très spécial: l'étude de la dramaturgie à l'aide des méthodes de la linguistique mathématique.

D'abord, quelques définitions et considérations générales sur la théorie mathématique de la stratégie des personnages dramatiques.

L'objet de cette théorie est constitué par les traits structuraux de ce qui a été appelé la *matrice binaire* d'une œuvre dramatique [5]. Il s'agit d'un tableau rectangulaire, dans lequel à chaque personnage qui participe à l'action de la pièce correspond une ligne, et à chaque scène distincte — une colonne. Les casettes situées sur une colonne sont complétées avec le chiffre 1, pour les personnages qui sont présents, et avec 0, pour ceux qui sont absents dans la scène respective.

Pour illustrer: le tableau no 1 représente la matrice binaire de la comédie *Sganarelle* de Molière. La pièce consiste en un seul acte qui comprend 24 scènes. On voit que dans la première scène sont présents Gorgibus, Célie et la suivante de Célie, dans la 7-ème scène — Lélie et Gros-René, dans la 16-ème Célie et Sganarelle.

Parmi les multiples problèmes soulevés par l'étude d'une pareille matrice, nous nous intéressons ici expressément à celui des césures (disjonctions) stratégiques.

Ce terme désigne la situation ou deux configurations de personnages présents dans deux scènes successives n'ont aucun élément commun. Autrement dit, tous les personnages qui se trouvent en scène à un moment donné se retirent, en laissant pour un instant la scène vide, après quoi apparaît un autre groupe de personnages, dont aucun n'avait participé à la scène précédente. Le nom de *disjonction stratégique* est justifié par ce que les deux configurations qui se succèdent sans intermédiaire sont disjointes dans le sens de la théorie des ensembles. *Sganarelle* nous offre trois exemples de pareilles brèches dans la continuité du flux des personnages: après les scènes 6, 11 et 17.

Une question qu'on peut se poser est si l'existence dans *cette* comédie de *ce* nombre de césures stratégiques constitue un phénomène normal, ou, au contraire, si elle ne représente pas un écart important, dans un sens ou dans l'autre, par rapport aux prévisions d'un observateur qui, en connaissant le poids de chaque personnage dans le développement de l'action, essaierait d'imaginer les schémas les plus probables de l'évolution des ensembles de personnages.

Fondés sur quelques considérations probabilistes et d'analyse combinatoire, nous avons démontré [3] que, dans une pièce à n scènes et p personnages, $x_1, x_2 \ldots, x_1, \ldots, x_p$ présents chacun d'eux dans, respectivement, $m_1, m_2, \ldots, m_1, \ldots, m_p$ scènes, le nombre le plus probable de césures stratégiques est:

$$(1) \qquad D_p = (n-1) \prod_{i=1}^{p} \left[1 - \frac{m_i (m_i - 1)}{n (n-1)} \right]$$

où par $\prod_{i=1}^{p}$ on a noté un produit de p facteurs du type désigné par la paren-

TABLEAU 1

	ACTE I																							
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24
Gorgibus	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	1	1
Célie	1	1	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1	1	1	1	1	1	1
Lélie	0	0	0	0	0	0	1	1	1	1	1	0	0	1	1	0	0	0	0	1	1	1	1	1
Gros-René	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Sganarelle	0	0	1	1	0	1	0	0	1	0	0	1	1	1	1	1	1	0	0	0	1	1	1	1
La femme de Sganarelle	0	0	0	1	1	1	0	0	0	0	1	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1	1	1
Vilebrequin	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
La suivante de Célie	1	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	1	1	1	1	1
Un parent de la femme de Sganarelle	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0

TABLEAU 2

	Le printemps							L'été								L'automne								L'hiver							
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34
Simon	1	0	1	0	1	0	1	1	1	1	1	0	0	1	0	1	1	1	1	0	1	0	0	1	0	1	0	0	1	0	0	0	1	1
Lukas	1	0	0	1	1	0	1	1	0	1	1	1	0	1	0	1	1	1	1	1	0	1	0	1	0	0	0	1	1	0	1	0	0	1
Le chœur	0	1	0	0	1	0	1	0	0	1	0	0	0	0	1	1	0	1	0	0	0	0	1	0	1	0	0	0	0	1	0	1	0	1
Hanne	1	0	0	0	1	1	1	0	1	1	0	0	1	1	0	1	1	1	1	1	0	0	0	1	0	1	1	0	1	1	0	1	0	1

TABLEAU 3

	ACTE I													ACTE II												ACTE III													
	Tableau 1							Tableau 2					Tab. 3		Tableau 4						Tab. 5				Tableau 6												Tab. 7	
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37
Poros	1	1	1	1	1	0	0	1	1	1	1	0	0	1	1	1	1	1	1	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	1	1	1	0	0	1	1
Mahamaya	0	0	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0	1	1	1	1	1	1	0	0	1	1	1	1	0	1	1	1	0	0	0	0	0	0	0	1	1
Nimbavati	0	0	0	0	0	1	1	0	1	1	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	1	0	1	1	0	0	0	1	1	1	0	0
Gandharta	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	1	1	0	0	0	0	0	0	0	1	1	1	0	0	0
Alexandre	0	0	0	1	0	1	0	0	0	0	0	0	1	0	0	1	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	1	0	1	1	0	0	0	0	0	0	1
Timagenes	0	0	1	1	0	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0
Soldats grecs	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0	0	0	0	0

TABLEAU 4

	ACTE I										ACTE II					ACTE III							
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23
Poros	0	1	0	0	1	0	1	0	0	1	1	0	0	1	0	1	0	0	1	0	0	1	0
Mahamaya	0	0	0	0	0	1	0	0	0	1	1	0	1	0	1	0	1	0	0	0	1	1	0
Nimbavati	0	0	0	1	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0
Gandharta	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Alexandre	0	0	1	0	0	0	0	0	1	0	0	1	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0
Le chœur	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1

thèse droite, chacun correspondant à un personnage déterminé, x_1. Par exemple, si $p = 3$:

$$\prod_{i=1}^{3}\left[1 - \frac{m_i(m_i - 1)}{n(n-1)}\right] = \left[1 - \frac{m_1(m_1 - 1}{n(n-1)}\right]\left[1 - \frac{m_2(m_2 - 1)}{n(n-1)}\right]$$
$$\left[1 - \frac{m_3(m_3 - 1)}{n(n-1)}\right]$$

Pour *Sganarelle* le produit Π devrait comprendre 9 facteurs (puisqu'il y a 9 personnages dans cette comédie, mais on remarque facilement que les facteurs correspondants aux personnages présents dans une seule scène sont égaux à l'unité. En effet, pour $m_i = 1$:

$$1 - \frac{m_i(m_i - 1)}{n(n-1)} = 1 - \frac{1.0}{n(n-1)} = 1$$

Il s'ensuit que l'existence des personnages comme Gros-René, Vilebrequin et la femme de Sganarelle peut être ignorée quand on calcule les disjonctions stratégiques, et alors, le nombre des facteurs du produit Π se réduit à 6. En effectuant le calculs, on trouve finalement:

$$D_p = 6{,}6 \text{ césures},$$

valeur supérieure à celle effectivement réalisée ($D_r = 3$).

Ce résultat dévoile chez l'auteur une tendance à éviter les interruptions de la conduite stratégique, tendance qui est mise en lumière d'une façon convaincante par un paramètre que nous avons appelé *indice de continuité*, et dont la valeur s'exprime en pourcentages:

$$C = 100\left(1 - \frac{D_r}{2D_p}\right) \tag{2}$$

Si le nombre des césures effectivement réalisées est celui escompté (c'est-à-dire, $D_r = D_p$), il s'agit d'une continuité moyenne: $C = 50\,\%$. Au cas extrême, où il n'y a aucune disjonction stratégique ($D_r = 0$), la continuité est absolue: $C = 100\%$. Pour *Sganarelle:*

$$C = 100\left(1 - \frac{3}{2 \cdot 6{,}6}\right) = 77{,}3\%$$

avec un dépassement considérable de la moyenne.

Ce surplus de continuité est loin de représenter un accident. Bien au contraire, une investigation plus ample du théâtre classique [3] nous montre que les niveaux élevés de la continuité constituent une règle dramatique générale.

Il y a même un nombre assez grand de pièces dont la continuité est absolue (*Horace* de Corneille, *Le Médecin malgré lui*, *L'École des femmes*,

Tartuffe, de Molière. Des 14 œuvres dramatiques analysées dans [3], une seulement présente une continuité inférieure à 75%, tandis que 9 se situent au-delà de 90%.

Retenons donc, en vue des raisonnements ultérieurs, qu'un principe fondamental de la dramaturgie de type classique (pas nécessairement de celle classique dans un sens strict, puisque Ibsen et O'Neill lui sont tout aussi fidèles que Racine ou Goldoni) réclame que les personnages se succèdent en scène de telle sorte que se réalise une continuité accrue de l'enchaînement des situations dramatiques.

Avant de passer à l'analyse des œuvres destinées à la scène lyrique, arrêtons-nous quelque peu sur un genre musical apparenté à l'opéra, mais pas soumis aux exigences d'une organisation dramatique de type scénique. Il s'agit de l'oratorio.

Le tableau 2 représente la matrice binaire de l'oratorio *Les Saisons* de Joseph Haydn, où par les chiffre 1 et 0 on a noté la participation et, respectivement, la non-participation des personnages (le chœur étant traité comme un personnage colectif) à l'action musicale.

Fidèles au principe énoncé ailleurs [2], selon lequel il s'agit d'une même unité dramaturgique tant que la configuration des participants reste invariable, nous avons réduit à 34 les 40 numéros de la partition, en faisant fusionner partout les airs avec les récitatifs qui les précèdent. On a traité ainsi comme solidaires les numéros 3 — 4, 14 — 15, 23 — 24, 31 — 32 et 37 — 39.

À partir du tableau 2, l'étude de la continuité stratégique peut être effectuée exactement comme pour une pièce de théâtre. Cependant, les résultats des calculs ne sont pas du tout semblables. Les 15 césures, présentes dans la matrice binaire de l'oratorio (sur 8,54 disjonctions escomptées) conduisent à un indice de continuité:

$$C = 100\left(1 - \frac{15}{2 \cdot 8{,}54}\right) = 12{,}3\% \text{ !}$$

L'explication de cet écart inattendu, non seulement par rapport à la situation relevée par l'étude du théâtre, mais aussi comparativement à la valeur moyenne, $C = 50\%$, qui devrait correspondre à une succession fortuite des numéros, réside en cela que, le conflit dramatique proprement dit étant absent, la structure de l'œuvre a été déterminée par des impératifs d'ordre musical.

Or, parmi les principes qui régissent l'enchaînement des séquences musicales dans toute œuvre de plus grandes dimensions, il faut compter aussi, et pas en dernier lieu, l'alternance systématique des unités contrastantes (sous rapport rythmique, mélodique, tonal, etc.).

La nécessité générale du contraste dans l'art a été trop souvent soulignée par les esthéticiens pour qu'on la reprenne de nouveau ici. Une analogie fut même suggérée ([4], chap. III) entre la manière dont le récepteur du message artistique poursuit mentalement les trajets imaginaires impliqués dans l'œuvre d'art et l'effort musculaire nécessaire pour parcourir physiquement

une trajectoire, le besoin de variété dans le développement de l'idée artistique étant déduit de la nécessité, à substrat physiologique, d'éviter la fatigue par un changement périodique du caractère de l'effort, consistant dans la modification adéquate de l'emplacement de la tension musculaire.

En musique, plus que partout ailleurs, la loi des contrastes a représenté un facteur décisif dans l'élaboration des structures fondamentales, dont l'efficacité féconde est confirmée par des siècles d'histoire musicale. Le principe de l'alternance rythmique et de tempo, selon lequel étaient ordonnées les danses de la suite préclassique, a produit, grâce à un enrichissement progressif et subtil, cette souple synthèse d'éléments contrastants qui est la forme de sonate, devenue en peu de temps le schéma architectonique typique de toute œuvre instrumentale de certaines dimensions: la sonate proprement dite, le trio, la quatuor, la symphonie. Parallèlement à ce procès, dans la musique vocale se cristallisait le type d'air « da capo » (à la jonction des XVIIe et XVIIIe siècles), comme fruit de la même tendance de juxtaposer des unités constitutives à caractère contrastant. Au niveau « atomique », un chemin d'environ 40 millénaires [1] a conduit depuis la découverte, par l'homme primitif, de la possibilité d'émettre des successions de sons de hauteurs différentes, jusqu'à la « Klangfarben-Melodie » de Webern, où l'opposition des sons atteint sa limite extrême, en transformant le discours musical en une véritable mosaïque pointilliste.

Revenant aux *Saisons* de Haydn, il faut remarquer que, dans l'absence des contraintes imposées au développement musical par l'existence d'un conflit de nature littéraire qui suive ses propres lois, comme dans le cas d'un drame musical, la structure de l'oratorio est soumise en principal à la loi des contrastes. En cessant de représenter un obstacle pour l'enchaînement des situations dramatiques, les disjonctions stratégiques deviennent un instrument efficace pour procurer un effet musical maximal.

Puisqu'il n'y a aucune raison pour qu'un personnage remplisse la tâche d'estafette du conflit, en participant successivement à des configurations adjacentes, l'alternance des formations d'interprètes disjointes, qui occasionne une variété timbrale, tonale et mélodique (un air de soprano diffère aussi quant à sa conception mélodique, par rapport à un air de basse, son caractère étant conditionné par les possibilités de la voix à laquelle il est destiné) peut se manifester librement et, comme on l'a vu, elle profite pleinement de cette liberté.

En échange, dans les oratorios à prétexte dramatique, genre musical de frontière, sensiblement rapproché du spectacle d'opéra proprement dit, l'action de la loi des contrastes est contrecarrée par le principe dramatique de la continuité stratégique, d'où un schéma musical-dramatique caractérisé par des valeurs moyennes de l'indice de continuité. Ainsi, par exemple, pour l'oratorio *Judas Maccabaeus* de Händel, on obtient:

$$C = 44\%,$$

valeur bien proche de la moyenne, ce qui nous montre qu'il y a presque un équilibre entre les deux tendances, malgré une certaine prépondérance

du principe d'ordre musical (le contraste) sur celui dramaturgique (la continuité).

Le problème, pas du tout simple, auquel ont été confrontés les créateurs de l'opéra était justement de trouver un modus vivendi entre ces deux tendances opposées: d'une part la nécessité d'une syntaxe fluide des situations, réclamée par la spécificité du drame, et d'autre part l'impératif musical d'alterner des unités à caractère toujours différent.

La solution adoptée, après une période de tâtonnement, fut de fractionner l'œuvre en numéros, appartenant à deux classes distinctes:

1. Récitatifs, par l'intermédiaire desquels est assurée la cohérence de l'action scénique.

2. Séquences musicales proprement dites (airs, duos, etc.), dont l'alternance est soumise au principe du développement par successions de termes contrastants.

La matrice binaire des récitatifs se superpose généralement sans aucun écart sur la matrice de la stratégie des personnages. En échange, les unités du deuxième type constituent une autre matrice totalement différente, qu'on pourrait appeler *la matrice de la dramaturgie musicale.* L'étude séparée, pour chaque opéra, de ces deux matrices associées nous permettra de clarifier en quelle mesure la stratégie des personnages et la dramaturgie musicale, en suivant des voies parallèles, évoluent quand même selon des lois spécifiques.

Les tableaux 3 et 4 contiennent les matrices binaires associées à l'opéra *Poros* de Händel. Après avoir appliqué les formules (1) et (2) (on trouve en [3] des exemples de pareils calculs), il résulte:

$C = 77{,}2\%$ pour la stratégie des personnages;
$C = 38{,}3\%$ pour la dramaturgie musicale,

chiffres qui confirment l'hypothèse que dans un opéra de facture classique l'alternance des récitatifs avec les numéros purement musicaux est réalisée de telle manière qu'on obtienne la plus grande continuité d'action, simultanément à la plus grande discontinuité musicale (dans le sens discuté, d'une valorisation maximale des contrastes).

Souvent, les compositeurs s'adressent à des œuvres dramatiques consacrées. Cependant, on a montré ci-dessus qu'une pièce de théâtre habilement conçue se caractérise par un niveau très élevé de la continuité (plus de 80%). Or, c'est justement cette cohérence dramatique qui constitue un obstacle pour l'organisation musicale-harmonieuse de l'opéra. Il est d'autant plus intéressant à remarquer que les librettistes, conscients de la spécificité des exigences musicales, ont cherché d'adapter les pièces de théâtre de telle sorte qu'ils diminuassent leur indice de continuité, afin de faciliter la tâche du compositeur. Les deux chefs-d'œuvre de Beaumarchais, *Le Barbier de Séville* et *Le Mariage de Figaro,* devenus sous la plume de Rossini et de Mozart, des bijoux de l'opéra comique, ont été pour nous l'occasion d'une étude comparative, dont les résultats se trouvent inscrits dans le tableau ci-après:

	Indice de continuité C		
	dans la comédie de Beaumarchais	dans le livret de l'opéra	dans la dramaturgie musicale
Le Barbier de Séville	83,5 %	60,8 %	25,6 %
Le Mariage de Figaro	80,0 %	60,0 %	46,0 %

Dans chaque cas, il est à remarquer l'effort important des librettistes (Césare Sterbini et, respectivement, Lorenzo da Ponte) pour venir à la rencontre des compositeurs par une diminution de la continuité dramatique, dont le développement excessif peut constituer un handicap réel pour le musicien.

Les deux dernières colonnes du tableau ci-dessus reflètent une situation analogue à celle déjà rencontrée à propos de *Poros* en confirmant la thèse que la dramaturgie proprement dite et celle musicale, en tant que réalités artistiques de natures différentes, obéissent à des principes structuraux différents. Le type de spectacle fractionné en numéros autonomes nous apparaît ainsi comme le seul qui concilie les impératifs dramatiques et musicaux, en conservant tout à la fois la spécificité de chacun de ces deux aspects.

Dans le drame musical, tel qu'il a été conçu par Wagner, la primauté revient aux exigences d'ordre dramatique. Étant donné qu'on prétend à la matrice de la dramaturgie musicale de coïncider avec la matrice du drame, le champ d'action de la loi des contrastes musicaux est considérablement diminué. Dans ces conditions, le principal danger qui menace la musique est une certaine monotonie que Wagner a su éviter, par la mise en action d'une gamme extraordinaire de moyens musicaux, en compensant le manque de variété dû à l'absence des numéros par une grande mobilité thématique et timbrale, soutenue continuellement par sa capacité inépuisable d'invention harmonique.

Cependant, il n'y a pas beaucoup de compositeurs capables de répéter ce tour de force. Pour un musicien moins doué, faire des concessions au drame peut être fatal, puisqu'en imposant au développement musical des contraintes supplémentaires, visant l'augmentation de la continuité, il risque de finir par fatiguer l'auditoire. Parmi les véristes italiens quelques-uns se sont laissés prendre à ce piège subtil.

Loin de nous l'intention d'établir, à la suite d'une analyse quantitative, des hiérarchies de valeur parmi les compositeurs ou parmi les œuvres destinées à la scène lyrique. Penser qu'on pourrait fonder des jugements esthétiques sur les résultats d'un pareil examen est une naïveté que nous ne partageons pas.

Notre but a été seulement de présenter quelques résultats mathématiques qui semblent montrer que, loin de constituer une solution artificielle, le fractionnement de l'opéra en unités musicales autonomes alternant avec des séquences parlées, accompagnées sommairement ou pas du tout (récitatifs « secci » ou dialogues dans l'acception théâtrale du terme) a représenté une modalité très naturelle et logique de réconcilier les tendances antagoniques des structures dramatiques et musicales sans sacrifier la spécificité d'aucune d'elles. La viabilité d'une pareille solution est d'ailleurs confirmée par sa résurrection ultérieure, d'abord sous la forme de l'opérette, et récemment, sous celle du « musical », fruit contemporain de la même manière de concevoir le spectacle accompagné de musique.

MIHAI DINU

BIBLIOGRAPHIE

1. Chailley, Jacques, *40 000 ans de musique*, Plon, Paris, 1961.
2. Dinu, Mihai, « Structures linguistiques probabilistes, issues de l'étude du théâtre », in *Cahiers de linguistiques théorique et appliquée*, tome 5, Bucarest, 1968.
3. Dinu, Mihai, « Continuité et changement dans la stratégie des personnages dramatiques », in *Cahiers de linguistique théorique et appliquée*, tome 10, fasc. 1, Bucarest, 1973.
4. Huyghe, René *Les Puissances de l'image*, Ernest Flammarion, Paris, 1965.
5. Marcus, Solomon, *Poetica matematică*, Ed. Academiei, Bucureşti 1970.

Une ordonnance de la structure musicale

Le besoin d'ordre — propre au phénomène musical — qui commence par les données naturelles objectives (les sons), passe par toutes les étapes de constitution au niveau historique de la matière musicale (microstructure, macrostructure) et s'achève par la stratégie du discours musical (dans le processus de composition), impose à l'art sonore, au-delà de sa spécificité marquée, une confrontation permanente avec des lois, des modalités, et des ordres extramusicaux. Ce paradoxe de l'association dichotomique active, de l'intrinsèque musical avec la noétisation de l'acte de composer a été accentué par l'influence que les deux courants marquants, le sérialisme et le modalisme, ont exercée sur la pensée musicale de ce siècle. La conception sérielle et celle modale ont représenté, en mesure égale, les solutions dernières concernant les possibilités d'organisation, d'ordonnance de la matière et de modélisation du discours dans et par la loi musicale.

La voie de la mathématisation est ainsi ouverte. C'est une voie révélatrice, riche en possibilités, même si elles ne sont pas illimitées (comme on pourrait le croire), même si une certaine nécessité musicale *continue à dominer le choix des principes auxquels le créateur fait appel (pour ne plus parler de l'étape finale de la « musicalisation » des données obtenues par la stratégie initiale). Un autre paradoxe de cette attitude est l'augmentation, justement par la rigueur des principes véhiculés, d'un certain degré d'imprévisible dans la manipulation libre des symboles musicaux et des significations*

affectives, ce qui contribue au maintien et même à la mise en évidence de l'identité de la pensée créatrice et nullement à son aliénation. Par rapport aux loix restrictives du sérialisme (de celui de début principalement), les méthodes axées sur les mathématiques semblent tracer plusieurs voies (qui ne sont pas infinies, nous le répétons) d'ordonnance et d'organisation de l'acte sonore.

Quelques-unes d'entre elles font, depuis plusieurs années, l'objet des préoccupations de Lucian Meţianu.

La présente étude est autant le résultat de recherches pratiques (par l'intermédiaire de sa propre création) que de la méditation sur les possibilités (réduites à quelques principes à valeur de généralité) d'organisation de la matière sonore. En vertu d'une conception de détermination stricte du discours (propre à la pensée créatrice de Lucian Meţianu), les principes élaborés visent les directions bien connues de l'organisation des durées et de la hauteur des sons, ainsi que leur mode d'attaque. Pour définir ces principes, l'auteur a recours à quelques repères mathématiques (tels le carré latin et des éléments de la théorie des ensembles); leur choix ne semble pas arbitraire, du moment qu'ils produisent d'une part l'organisation logique des éléments musicaux et d'autre part leur concrétisation profitable, polyvalente dans des structures artistiques particulières. Une de ces concrétisations est la création électronique Pythagoreis, *à laquelle Meţianu se rapporte d'ailleurs dans la présente étude. En plus, les principes adoptés révèlent aussi une modalité d'optimisation des processus musicaux, c'est-à-dire de découverte des voies de constitution les plus directes de la structure en agent d'information (avec un maximum d'efficacité et d'économie) ou, inversement, en dirigeant l'information, de transformation de la structure conformément à l'intention artistique (par exemple, en partant d'une fugue de Bach, les transmutations successives d'éléments peuvent configurer la mélodie d'une longue chanson populaire). Cette modalité d'optimisation, digne d'être retenue, dépasse les exigences d'une stratégie adéquate à une seule manière de composer et affirme des vertus à valeur de généralité.*

GHEORGHE FIRCA

La pratique musicale nous a habitués à la portée formée de cinq lignes et quatre espaces, sur laquelle les musiciens peuvent noter toute succession de sons composant une œuvre musicale. Chaque son est représenté sur la portée par deux valeurs quantitatives qui correspondent à la fréquence du son (la hauteur) et au temps pendant lequel cette fréquence est entendue (la durée). Le moment de l'apparition d'une durée est le troisième élément qui détermine cette durée et que l'on appelle attaque ou moment zéro d'une durée. Une durée est déterminée par deux attaques qui se succèdent dans le temps.

Donc, un son a_i peut être déterminé par trois valeurs: a_i (y_i, t_{oi}, d_i), où y_i = la fréquence du son en Hz, t_{oi} = le moment de l'attaque et d_i = la durée de la fréquence y_i.

L'attaque suivante est: $t_{o1} + d_1 = t_{o2}$. En général $t_{oi} + d_i = t_{oi} + 1$ ou $t_{oi} - t_{oi} = d_i$.

Nous avons donc $a_i \in F \times D \times T$ — qui représente le produit cartésien entre *(F)* l'ensemble de toutes les fréquences du spectre audible, *(D)* l'ensemble de toutes les durées possibles et *(T)* l'ensemble de toutes les attaques.

On peut représenter une ligne mélodique formée de (n) termes appartenant à la suite $a_1, a_2, a_3 \ldots a_n$ de la manière suivante:

$$a_1 = y_2, \ (t_1 - t_0), \quad a_2 = y_5, \ (t_2 - t_1), \quad a_3 = y_4, \ (t_3 - t_2),$$

$$a_4 = y_7, \ (t_4 - t_3), \quad a_5 = y_1, \ (t_5 - t_4), \ldots, \quad a_n = y_n, \ (t_{n+1} - t_n).$$

Par conséquent une ligne mélodique se présentera comme une succession de la forme a_i (y_i, t_{oi}, d_i), enchaînée dans un certain ordre.

Dans ma création *Pythagoreis* — musique électronique réalisée à l'aide d'un Synthesiser-Moog dans le laboratoire de musique électronique de la Hochschule für Musik de Cologne, on part d'une structure de base composée de cinq éléments qui garderont pendant tout le déroulement quelques constantes: les durées représentées en secondes (2", 5", 6", 9" et 17"), ainsi que le rapport entre les hauteurs des sons et les durées (ces grandeurs seront directement proportionnelles) $\frac{x}{y} = 1$ où $d_i = 1"$ et $y_i = 1$ (seconde mineure).

Donc, les cinq éléments qui composent une structure seront 2, 5, 6, 9, 17 et avec ces éléments on construit 25 structures à 5 éléments à l'aide d'une matrice carrée choisie de manière à former un carré latin à sommes partielles distinctes. *

On considère le carré latin:

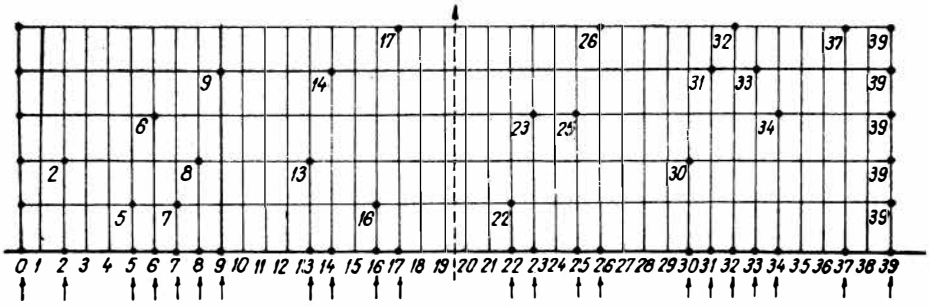
17	9	6	5	2
9	5	17	2	6
6	17	2	9	5
2	6	5	17	9
5	2	9	6	17

En calculant les sommes partielles, on obtient:

17	26	32	37	39
9	14	31	33	39
6	23	25	34	39
2	8	13	30	39
5	7	16	22	39

Si l'on considère les termes de la nouvelle matrice uniquement en fonction du temps, on obtient le graphique suivant.

* Une matrice carrée (n × n) est appelée carré latin si ses éléments sont *n* symboles et chaque symbole apparaît une seule fois dans chaque ligne et colonne.



On obtient ainsi un rythme complémentaire (l'absence des attaques simultanées) et qui ne peut être rétrogradé (quelle que soit la manière de lire la structure, la résultante rythmique sera la même). Il est ainsi possible d'individualiser chaque ligne mélodique et au niveau de toute la structure, d'obtenir une représentation assez uniforme des attaques.

Si l'on considère chaque ligne de la matrice comme un terme que l'on note avec les chiffres romains de I à V, on peut remplacer dans la matrice initiale les lignes de la première matrice de sorte que:

(17 · 9 · 6 · 5 · 2) = I		I = 2
(9 · 5 · 17 · 2 · 6) = II		II = 5
(6 · 17 · 2 · 9 · 5) = III	soient	III = 6
(2 · 6 · 5 · 17 · 9) = IV		IV = 9
(5 · 2 · 9 · 6 · 17) = V		V = 17

En opérant les substitutions, on obtient la matrice des structures symétrique de la première:

I	II	III	IV	V
III	I	V	II	IV
II	IV	I	V	III
IV	V	II	III	I
V	III	IV	I	II

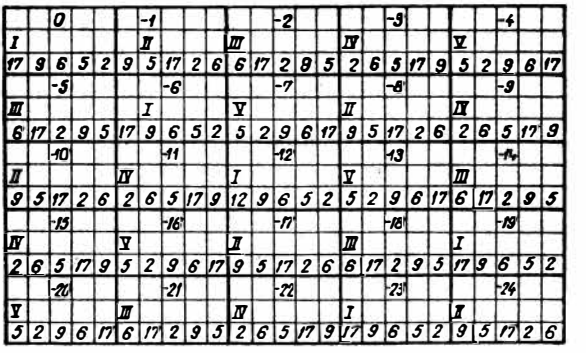
On applique aux structures ainsi qu'à chaque élément une suite monotone décroissante de la forme $\Delta = 0, -1, -2, -3, \ldots, -n$. On obtient ainsi une tableau qui représente les directions de déplacement des structures et les sens de déplacement des éléments dans le cadre d'une structure et dans le cadre du système ainsi constitué.

Si l'on prend $\Delta = 0, -1, -2, -3, -4, \ldots, (-24)$, on obtient le graphique de la page 118.

La durée de la structure Δ_0 est égale à 39.

Par l'application de la suite $\Delta = 0, -1, -2, \ldots, -n$, les éléments des structures ainsi que chaque structure par rapport aux autres se déplaceront avec une quantité égale à l'un des termes de la suite (Δ). Par conséquent, la durée ne sera égale à 39 que pour la première structure considérée (Δ_0).

		0				-1						-2					-3					-4			
I						II				III					IV					V				
17	9	6	5	2	9	5	17	2	6	6	17	2	9	5	2	6	5	17	9	5	2	9	6	17
		-5					-6					-7					-8					-9		
III						I				V					II					IV				
6	17	2	9	5	17	9	6	5	2	5	2	9	6	17	9	5	17	2	6	2	6	5	17	9
		-10					-11					-12					-13					-14		
II					IV					I					V					III				
9	5	17	2	6	2	6	5	17	9	12	9	6	5	2	5	2	9	6	17	6	17	2	9	5
		-15					-16					-17					-18					-19		
IV					V					II					III					I				
2	6	5	17	9	5	2	9	6	17	9	5	17	2	6	6	17	2	9	5	17	9	6	5	2
		-20					-21					-22					-23					-24		
V					III					IV					I					II				
5	2	9	6	17	6	17	2	9	5	2	6	5	17	9	17	9	6	5	2	9	5	17	2	6



Afin de trouver la position temporelle de chaque structure ainsi que chacun de ses éléments, on procède ainsi:

Ex. 1

La structure I Δ_0 ordre des termes 17·9·6·5·2

$$
\begin{aligned}
&\qquad\qquad\qquad\qquad\qquad\qquad + 17\\
+ 17 + 9 &= + 26 - 0 = + 26\\
+ 26 + 6 &= + 32 - 0 = + 32\\
+ 32 + 5 &= + 37 - 0 = + 37\\
+ 37 + 2 &= + 39 - 0 = + 39
\end{aligned}
$$

Nous avons trouvé les points maxima à droite pour chaque terme.

Pour chaque point maximum à droite, correspond un point minimum à gauche déterminé par chaque terme. Etant donné que toutes les valeurs minima se trouveront à gauche des points maxima, à droite on va « négativer » les termes de la suite 17·9·6·5·2 et l'on obtiendra:

$$
\begin{array}{ccccc}
-17 & -9 & -6 & -5 & -2\\
\hline
+17 & +26 & +32 & +37 & +39 \\
\hline
0 & +17 & +26 & +32 & +37
\end{array}
\quad \text{points maxima à droite}
$$

$$
\begin{aligned}
-17 + 17 &= 0\\
-9 + 26 &= +17\\
-6 + 32 &= +26\\
-5 + 37 &= +32 \quad \text{points minima à gauche}\\
-2 + 39 &= +37
\end{aligned}
$$

Donc:	*Gauche*	*Droite*
L'élément 17 sera situé entre les points suivants	0	+17
L'élément 9 sera situé entre les points suivants	+17	+26
L'élément 6 sera situé entre les points suivants	+26	+32
L'élément 5 sera situé entre les points suivants	+32	+37
L'élément 2 sera situé entre les points suivants	+37	+39

La durée de toute la structure sera: $0 + 39 = 39$. On ne tient pas compte du signe des termes. Le moment d'attaque pour la structure suivante Δ_{-1} sera: $+39 - 1 = +38$. C'est le moment où attaque le premier terme de la structure suivante. La suite étant $9 \cdot 5 \cdot 17 \cdot 2 \cdot 6$ le premier terme est 9.

Ex. 2

Chaque structure est calculée par rapport à ses propres axes de coordonnées, étant considérée comme une structure indépendante. Afin de trouver comment s'enchaînent deux structures successives, considérons le système formé de: la structure I, Δ_{-6} est la structure V, Δ_{-7}. Pour la structure I, Δ_{-6} l'ordre des éléments est $17 \cdot 9 \cdot 6 \cdot 5 \cdot 2$ et pour la structure V, Δ_{-7} l'ordre des éléments est $5 \cdot 2 \cdot 9 \cdot 6 \cdot 17$

Calculons le moment d'attaque de la structure V, Δ_{-7} qui suit la structure I, Δ_{-6} et qui devra se déplacer avec (-7)unités à gauche après le dernier élément de la structure I, Δ_{-6}. Pour cela on calcule selon le même procédé la durée (en unités de temps) de toute la structure I, Δ_{-6}, ainsi que le point maximum à droite du dernier élément de la structure I, Δ_{-6}. Donc:

La structure I, Δ_{-6} ordre des éléments $17 \cdot 9 \cdot 6 \cdot 5 \cdot 2$

$$\begin{array}{rcl} & & +17 \\ +17 + 9 = +26 - 6 = & & +20 \\ +20 + 6 = +26 - 6 = & & +20 \\ +20 + 5 = +25 - 6 = & & +19 \text{ points maxima à droite} \\ +19 + 2 = +21 - 6 = & & +15 \end{array}$$

Le calcul des points minima à gauche

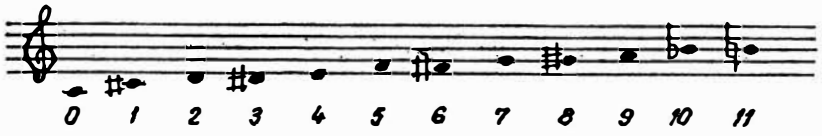
$$\begin{array}{ccccc} -17 & -9 & -6 & -5 & -2 \\ \hline +17 & +20 & +20 & +19 & +15 \\ \hline 0 & +11 & +14 & +14 & +13 \end{array} \text{ points maxima à droite}$$

$$\begin{array}{rcl} -17 & +17 = & 0 \\ -9 & +20 = & +11 \\ -6 & +20 = & +14 \text{ points minima à gauche} \\ -5 & +19 = & +14 \\ -2 & +15 = & +13 \end{array}$$

La durée de la structure est évidemment: $0 + 20 = 20$. Le plus petit nombre à gauche est dans ce cas (0) est le plus grand (nombre) à droite est $(+20)$. Le moment d'attaque de la structure suivante, la structure V, Δ_{-7}, l'ordre des éléments étant $(5 \cdot 2 \cdot 9 \cdot 6 \cdot 17)$ sera calculé à partir du dernier élément de la structure, I, Δ_{-6} qui est (2) et dont le point maximum à droite est $(+15)$. Donc, c'est à partir de ce point qu'on calculera le moment d'attaque du premier élément de la structure V, $\Delta_{-,7}$ par la soustraction de (-7) unités. Par conséquent, le moment d'attaque de la structure suivante V, Δ_{-7} sera: $+15-7 = +8$. C'est donc dans le point $(+8)$ que la structure V, Δ_{-7} sera reliée à la structure I, Δ_{-6}.

Le point de connexion est situé dans la structure I, Δ_{-6} au point (+8) qui se trouve à huit unités à droite du plus petit point à gauche, dans notre cas (0) — l'origine et à (+20−8 = +12) unités à gauche du plus éloigné point à droite.

Les fréquences seront calculées de la manière suivante:
conformément à la gamme chromatique du système tempéré, nous avons:



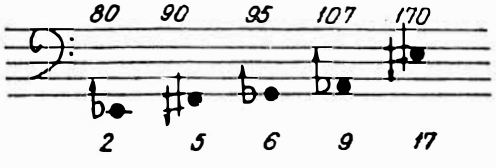
Notre suite étant 17, 9, 6, 5, 2 et donnant Z_{12} — modulo douze, on obtient: 17 = 11 + 6 = 5 Fa, l'octave supérieure, 0 + 9 = 9 La, 0 + 6 = 6 Fa, ♯ 0 + 5 = 5 Fa, 0 + 2 = 2 Re. On remarque le fait que deux hauteurs se répètent (5). Pour que chaque hauteur soit différente, nous passons dans un système non tempéré de la manière suivante:

2	5	6	9	17	
Re	Fa	Fa ♯	La	Fa	Système tempéré
↓	↓	↓	↓	↓	
Mi ♭	Fa ♯	Sol ♭	La ♭	Mi ♯	Système non tempéré. Quarts de ton.

Donc:

Mi ♭	se trouve entre	77	Hz	et	82	Hz	=	80 Hz
Fa ♯	se trouve entre	87	Hz	et	92	Hz	=	90 Hz
Sol ♭	se trouve entre	92	Hz	et	98	Hz	=	95 Hz
La ♭	se trouve entre	104	Hz	et	110	Hz	=	107 Hz
Mi ♯	se trouve entre	164	Hz	et	174	Hz	=	170 Hz

ce qui peut être noté sur la portée de la manière suivante:



On établit librement l'intervalle à l'intérieur duquel doit se dérouler tout le système et on prend:

17″	9″	6″	6″	2″
170 Hz	107 Hz	95 Hz	90 Hz	80 Hz
↓	↓	↓	↓	↓
600 Hz	420 Hz	305 Hz	270 Hz	250 Hz

Chaque élément d'une structure sera calculé ainsi:

$$\log \sqrt[n]{\frac{a}{b}} = \frac{1}{n} \cdot (\log a - \log b)$$

où n représente le nombre de pas et a et b sont les fréquences choisies. [Ex. Calculez les fréquences qui correspondent au nombre de pas $n = 24$, pour la durée de 2″, qui correspond aux fréquences de 80 Hz → 250 Hz. $n = 24$, $a = 250$, $b = 80$. En opérant les substitutions, nous avons:

$$\log \sqrt[24]{\frac{250}{80}} = \frac{1}{24} \cdot (\log 250 - \log 80) = 0{,}0206$$

Puisque l'on connaît le pas, (qui est égal à 0,0206) on peut calculer toutes les autres fréquences ainsi:

1,9031 + = 80 Hz, log 80 = 1,9031, 0,0206, 1,9237 + = 84 Hz, 0,0206, 1,9443 + = 88 Hz, 0,0206, . . ., 2,3769 + = 238 Hz, 0,0206, 2,3975 = 250 Hz.

Le même procédé sera appliqué aux autres fréquences aussi.

À ce que l'on voit, si l'on déroule ce système dans une certaine zone de fréquences et si l'on garde un rapport constant entre les fréquences dans le cadre d'une structure, on obtiendra une courbe qui part pratiquement d'une ligne mélodique, en tant que notion générale, pour aboutir à une structure composée d'éléments complètement isolés. En déroulant cette idée dans un temps illimité, on obtient un espace pratiquement « aléatoire » d'événements sonores, lequel, parcouru dans le sens inverse de déroulement, mènera implicitement à la reconstitution de la structure initiale.

Cette question acquiert une valeur particulière si l'on pense au fait qu'en partant d'un espace sonore en apparence désorganisé, où les durées et les hauteurs des sons ne semblent pas comporter de lien logique et si on leur imprime un certain déroulement dans le temps, elles finiront peu à peu à s'organiser et à atteindre une zone ayant certaines caractéristiques logiques.

Par ce mode de penser je cherche une solution par laquelle, en partant d'un espace aléatoire, on puisse optimiser les éléments qui constituent cet espace. Dans le cas présent l'obtention d'une ligne mélodique.

LUCIAN METIANU

Détermination du rythme de la pièce «Laudæ»

Dans la pièce musicale « Laudæ » pour orchestre, l'auteur s'est proposé de réaliser une sonorité dense, continue, sans évolution dynamique (sans « crescendi » ni « diminuendi »), en excluant les chocs sonores, de tout genre. Afin de réaliser une grande densité sonore également répartie (un grand nombre de sons différents sur l'unité de temps) on divise l'orchestre en 14 groupes d'instruments (on verra comment on a choisi le nombre de 14 groupes instrumentaux) qui vont jouer sans interruption pendant toute la durée de la partition (à l'exception des premières et dernières mesures). Ces 14 groupes se conditionnent entre eux par certaines relations rythmiques et de sons (il serait impropre de les considérer comme des relations harmoniques), qui favorisent l'impression de flux sonore continuel que la pièce doit dégager.

Dans le présent article nous nous occupons seulement d'établir les relations rythmiques entre les sons de ces 14 groupes d'orchestre. Chaque son utilisé dans la pièce « Laudæ » (on n'y emploie que les sons « musicaux » traditionnels de la gamme tempérée, les sons indéterminés de la percution étant exclus) est considéré comme étant composé d'une attaque, d'un corps sonore et d'une chute. La durée du moment de l'attaque, aussi bien que celle de la chute, représentant une quantité négligeable, on emploie un seul nombre pour déterminer la durée d'un son.

Le laps de temps entre la chute d'un son et l'attaque du son suivant est négligeable, lorsque les deux sons sont émis par un seul instrument ou par un seul groupe d'instruments.

Pour obtenir la continuité de la construction musicale, on utilise les rythmes complémentaires [1]. On peut dire que deux instruments ou deux groupes d'instruments exécutent des rythmes complémentaires alors que toute simultanéité d'attaque est exclue. En même temps qu'un instrument attaque un son, l'autre instrument « maintient » le son attaqué, donc il est en plein corps sonore. Étendue sur 14 voix, la complémentarité devient: l'exclusion des deux attaques simultanées à n'importe quel moment du déploiement de la musique (à confronter avec l'évolution sonore non homogène des timbres qui procède par des intervalles rapprochés, employée par Pierre Boulez).

La pièce musicale « Laudæ » est construite en exclusivité sur les durées rythmiques qui ont été choisies comme étant les nombres résultant de l'intersection de la suite numérique de Fibonacci (2, 3, 5, 8, 13, 21, 34 . . .) avec l'ensemble des nombres naturels n, ayant la propriété: $5 \leqslant n \leqslant 90$. On a choisi la suite de Fibonacci pour déterminer la durée des sons, parce qu'elle présente les qualités musicales suivantes: a) elle offre une immixtion de durées longues et courtes dans le cadre d'un petit nombre

de valeurs (dans ce cas sept valeurs) ; b) elle offre une immixtion de durées de sons pairs et impairs qui produisent une grande richesse d'accents, qui sollicitent tout le temps l'intérêt rythmique.

La pièce est composée de douze sections égales, ayant les particularités suivantes:

1) Chacun des 14 groupes d'orchestre émet, dans le cadre de chaque section, toutes les sept valeurs une seule fois (la fréquence de chaque durée sonore est 1). La fréquence 1 a été choisie pour éviter l'introduction d'un critérium musical de préférence d'une durée, ce qui contraviendrait à l'idée de richesse et de continuité qui est à la base de la pièce. (Voir l'analogie qu'on peut établir avec le principe des suites de sons imaginé par Arnold Schönberg).

2) Chaque groupe d'instruments présente par section une seule permutation des 7; qu'on peut obtenir avec les durées choisies.

3) On a décidé d'employer 14 groupes d'orchestre, parce qu'ils offrent des possibilités suffisantes pour réaliser une continuité sonore (timbrale) dans le cadre de la rythmique complémentaire qu'on a postulée (voir l'évolution timbrale non homogène de *Penser la musique aujourd'hui* par Pierre Boulez — Éditions Gonthier, 1963), et en même temps il est multiple de 7, ce qui permet la réalisation d'une répartition égale (dans ce cas de fréquence 2) des valeurs rythmiques par groupes instrumentaux.

Observation: Pour éviter les attaques simultanées des sons au commencement et à la fin de chaque section, l'ordre de l'entrée des groupes instrumentaux varie. Il est déterminé par une colonne librement choisie, dont les nombres sont compris entre 0 et 55 ($0 \leqslant n \leqslant 55$) et qui représentent les pauses qui précèdent l'entrée de groupes. Si l'on tient compte de la fréquence 1 par groupe orchestrale, il est évident que l'ordre de la sortie des groupes à la fin de la pièce est le même que celui du commencement.

De ce que nous avons dit jusqu'ici, il résulte que nous avons à construire des suites de la forme $a_{i_1}, a_{i_2}, \ldots, a_{i_n}$, avec a_{i_j} éléments d'un ensemble $M = \{a_1, a_2, \ldots, a_p\}$, ainsi que $n = kp$ et $m = k'p$ avec $k' \geqslant k$ $(k,k' = 1, 2, \ldots)$. Autrement dit, nous avons à construire des matrices de la forme $A = \| a_{ij} \|$, où $i = 1, 2, \ldots, m$ et $j = 1, 2, \ldots, n$, dont les éléments $a_{ij} \in M$ et pour lesquels la fréquence d'apparition de chaque élément de M par lignes et par colonnes est respectivement k et k'. On va considérer le cas $k = 1$, parce que dans le cas $k = i \geqslant 2$ nous avons à construire i matrices (partant de la même colonne libre) qui ont $k = 1$.

On a $A = C_0 C_1 C_2 \ldots C_z$, où

$$C_j = \begin{bmatrix} a_{1j} \\ a_{2j} \\ \vdots \\ a_{mj} \end{bmatrix} \quad j = 1, \quad 2, \ldots \text{n}$$

En considérant la colonne libre comme étant donnée, il résulte que nous avons à construire des matrices de la forme:

$$B = C_0 C_1 \ldots C_n, \text{ avec } a_{i0} \in [0,54] \text{ et } a_{ij} \in M.$$

Il faut tenir compte aussi du problème de la complémentarité. Pour cela, on doit attacher à la matrice A une matrice A^ε, nommée la matrice des sommes par lignes, qu'on définit ainsi:
$A^\varepsilon = \| a_{ij}^\varepsilon \|$, où $a_{ij}^\varepsilon = a_{i_1} + a_{i_2} + \ldots a_{ij}$. Donc on a $B^\varepsilon = C_0\, C_1^\varepsilon\, C_2^\varepsilon \ldots C_n^\varepsilon$, où C_j^ε s'obtient de C_j en ajoutant à chaque élément l'exposant ε. De la construction des matrices on déduit:

$$C_j = C_j^\varepsilon - C_{j-1}^\varepsilon \quad (j = 1, 2, \ldots, n) \tag{1}$$

Donc, la matrice B^ε une fois construite, il résulte immédiatement la matrice B qui nous intéresse désormais. Le problème de la complémentarité se réduit à trouver des matrices de la forme B^ε qui auront tous les élements distincts. D'une matrice de ce genre on passe, par la relation (1), à la matrice qui donne les séries m' à la fréquence k par lignes k' par colonnes, à la condition que la complémentarité soit satisfaite.

L'algorithme à l'aide duquel on trouve des matrices de la forme B^ε est le suivant:

(a) $A = C_0$ choisi, on attache une matrice $B_{C_0}^\varepsilon$, de la manière suivante:

$$B_{C_0} = \begin{array}{c|c|c} & a_{i_1} & a_{1_2} \ldots\ldots\ldots a_{1_n} \\ a_{10} & a_{10} + a_{i_1} & a_{10} + a_{i_2} \ldots a_{10} + a_{i_n} \\ a_{20} & a_{20} + a_{i_1} & a_{20} + a_{i_2} \ldots a_{20} + a_{i_n} \\ \vdots & & \\ & \ldots\ldots\ldots\ldots\ldots\ldots\ldots\ldots\ldots\ldots\ldots\ldots & \\ \vdots & & \\ a_{m-1,0} & a_{m-1,0} + a_{i_1} & a_{m-1,0} + a_{i_2} \ldots a_{m-1,0} + a_{i_n} \\ a_{m,0} & a_{m0} + a_{i_1} & a_{m0} + a_{i_2} \ldots a_{m0} + a_{i_n} \end{array}$$

où $a_{i_1}\, a_{i_2}, \ldots, a_{i_n}$ este une permutation des éléments de l'ensemble donné M. Dans le calcul des matrices $B_{C_1}^\varepsilon$ on tiendra compte de la relation $0 + a_{ik} \to 0$ pour tous les $a_{ik} \in M$, relation imposée par les conditions de fréquence (voir le pas (c) de l'algorithme).

(b) De cette matrice on choisit 14 éléments autres que zéro et différents entre eux et sur chaque ligne un élément choisi, et sur chaque colonne il faut avoir k' éléments choisis.

(c) Sur les endroits choisis on introduit zéro pour marquer le fait que les fréquences par lignes et par colonnes ont été assurés pour un élément $a_i \in M$.

(d) Les éléments choisis au point (b) formeront la colonne C_1^ε avec laquelle, en procédant de la même manière qu'avec C_0, nous obtiendrons la colonne C_1^ε et ainsi de suite.

(e) L'algorithme touche à sa fin au moment où la matrice attachée, à la suite d'application du point (c), a tous les éléments nuls.

Pour la pièce « Laudæ » on a: $n = 14$, $m = 7$, $k' = 2$, $k = 12$, $M = \{5, 8, 13, 21, 34, 55, 89\}$.

Nous avons à construire douze matrices 7×14.

Soit

$$C_0 = \begin{bmatrix} 0 \\ 1 \\ 4 \\ 7 \\ 12 \\ 16 \\ 20 \\ 24 \\ 29 \\ 35 \\ 40 \\ 44 \\ 50 \\ 54 \end{bmatrix}$$

$B^{\varepsilon}_{C_0} =$

On a	89	5	21	13	34	8	55
0	89	5	21	13	34	**8**	55
1	90	6	22	14	35	**9**	56
4	93	9	25	**17**	38	12	59
7	96	12	**28**	20	41	15	62
12	101	17	33	**25**	46	20	67
16	105	**21**	37	29	56	24	71
20	**109**	25	41	33	54	28	75
24	113	29	45	37	**58**	34	79
29	118	34	50	42	**63**	39	84
35	**124**	40	56	48	69	45	90
40	129	45	**61**	53	74	50	95
44	133	49	65	57	78	54	**99**
50	139	55	71	63	84	60	**105**
54	143	**59**	75	67	88	84	109

Les éléments encerclés formeront la colonne C_1. Sur les lieux des nombres encerclés nous mettons zéro.

$B^{\varepsilon}_{C_1} =$

	89	5	21	13	34	8	55
8	**97**	13	29	21	42	0	63
9	98	**14**	30	22	43	0	64
17	106	22	**38**	0	51	25	72
28	117	33	49	**41**	62	36	83
25	114	30	46	0	59	**33**	80
21	110	26	42	34	55	29	**76**
109	9	114	130	122	**143**	117	164
58	**147**	63	79	71	0	66	113
63	152	**68**	84	76	0	71	118
124	1	129	**145**	137	158	132	779
61	150	66	0	74	95	69	**116**
99	188	104	120	**112**	133	107	0
105	194	110	126	118	**139**	113	0
59	148	64	80	72	93	**67**	114

$B^{\varepsilon}_{C_2} =$

	89	5	21	13	34	8	55
97	0	102	118	110	**131**	0	152
14	103	0	35	**27**	48	0	69
38	127	43	0	0	72	46	**93**
41	130	46	0	0	75	49	**96**
33	**122**	46	54	0	67	0	88
76	165	0	97	89	110	**84**	0
143	0	148	**164**	156	0	151	198
147	0	**152**	168	160	0	155	202
68	**157**	0	89	**81**	0	76	123
145	0	150	0	**158**	179	153	200
116	202	121	0	129	**150**	124	0
112	201	117	133	0	146	**120**	0
139	228	**144**	160	150	0	147	0
67	156	0	**88**	80	101	0	122

$B^{\varepsilon}_{C_3} =$

	89	5	21	13	34	8	55
131	0	**136**	152	144	0	0	186
27	116	0	**48**	0	61	0	82
93	182	**98**	0	0	127	101	0
96	185	101	0	0	130	**104**	0
122	0	127	143	0	**156**	0	177
84	**173**	0	105	97	118	0	0
164	0	169	0	177	0	**172**	219
152	0	0	173	165	0	160	**207**
157	0	0	178	**170**	0	165	212
158	0	163	0	0	192	166	**213**
150	239	155	0	**163**	0	158	0
120	209	125	141	0	**154**	0	0
144	233	0	**165**	157	0	152	0
88	**177**	0	0	101	122	0	143

$B^{\varepsilon}_{C_4} =$

	89	5	21	13	34	8	55
136	0	0	157	**149**	0	0	191
48	137	0	0	0	82	0	**103**
98	187	0	0	0	**132**	106	0
104	**193**	109	0	0	138	0	0
156	0	**161**	177	0	0	0	211
173	0	0	**194**	186	107	0	0
172	0	177	0	185	0	0	**227**
207	0	0	228	220	0	**215**	0
170	0	0	**191**	0	0	178	225
213	0	218	0	0	247	**221**	0
163	252	**168**	0	0	0	171	0
154	**243**	159	175	0	0	0	0
165	254	0	0	**178**	0	173	0
177	0	0	0	190	**211**	0	232

$B^{\varepsilon}_{C_5} =$

	89	5	21	13	34	8	55
149	0	0	170	0	0	0	**204**
103	**192**	0	0	0	137	0	0
132	221	0	0	0	0	**140**	0
193	0	**198**	0	0	227	0	0
161	0	0	**182**	0	0	0	216
194	0	0	0	207	**228**	0	0
227	0	232	0	**240**	0	0	0
218	0	0	**236**	228	0	0	0
191	0	0	0	0	0	199	**246**
221	0	226	0	0	**255**	0	0
168	257	0	0	0	0	**176**	0
243	0	**248**	264	0	0	0	0
178	**267**	0	0	0	0	186	0
211	0	0	0	**224**	0	0	266

$B^{\varepsilon}_{C_6} =$

	89	5	21	13	34	8	55
204	0	0	**225**	0	0	0	0
192	0	0	0	0	**226**	0	0
140	**229**	0	0	0	0	0	0
198	0	0	0	0	**232**	0	0
182	0	0	0	0	0	0	**237**
228	0	0	0	**241**	0	0	0
240	0	**245**	0	0	0	0	0
236	0	0	0	**249**	0	0	0
246	0	0	0	0	0	**254**	0
255	0	**260**	0	0	0	0	0
176	**265**	0	0	0	0	0	0
248	0	0	**269**	0	0	0	0
267	0	0	0	0	0	**275**	0
224	0	0	0	0	0	0	**279**

Ici l'algorithme prend fin. On a obtenu la matrice suivante:

$B =$

0	8	97	141	136	149	204	225
1	9	14	27	48	103	192	226
4	17	38	93	98	132	140	229
7	28	41	96	104	193	198	232
12	25	33	122	156	161	182	237
16	21	76	84	173	194	228	241
20	109	143	164	172	227	240	245
24	58	147	152	207	215	236	249
29	63	68	157	170	191	246	254
35	124	145	158	213	221	255	260
40	61	116	150	163	168	176	265
44	99	112	120	154	243	248	269
50	105	139	144	165	178	267	275
54	59	67	88	177	211	244	279

Si l'on tient compte de la relation (1), on obtient la matrice A pour la première section:

$$A = \begin{Vmatrix} 0 & 9 & 89 & 34 & 5 & 13 & 55 & 21 \\ 1 & 8 & 5 & 13 & 21 & 55 & 89 & 34 \\ 4 & 13 & 21 & 55 & 5 & 34 & 8 & 89 \\ 7 & 21 & 13 & 5 & 8 & 89 & 05 & 34 \\ 12 & 13 & 8 & 89 & 34 & 5 & 21 & 55 \\ 16 & 5 & 55 & 8 & 89 & 21 & 34 & 13 \\ 20 & 89 & 34 & 21 & 8 & 55 & 13 & 5 \\ 24 & 34 & 89 & 5 & 55 & 8 & 21 & 13 \\ 29 & 34 & 5 & 89 & 13 & 21 & 55 & 8 \\ 35 & 89 & 21 & 13 & 55 & 8 & 34 & 5 \\ 40 & 21 & 55 & 34 & 13 & 5 & 8 & 89 \\ 44 & 55 & 13 & 8 & 34 & 89 & 5 & 21 \\ 50 & 55 & 34 & 5 & 21 & 13 & 89 & 8 \\ 54 & 5 & 8 & 21 & 89 & 34 & 13 & 55 \end{Vmatrix}$$

STELIAN NICULESCU
AUREL STROE

Mécanismes génératifs du rythme palestrinien

À la suggestion de M. Dinu Ciocan du Conservatoire « Ciprian Porumbescu » de Bucarest, nous nous sommes proposé la recherche d'un aspect fondamental de toute œuvre musicale: le rythme.

Nous avons utilisé les catégories grammaticales rythmiques qui correspondent à trois niveaux d'analyse structurale : 1° la formule rythmique — une succession de deux ou plusieurs durées; 2° la phrase rythmique — une succession de formules rythmiques; 3° la structure rythmique — une succession de phrases rythmiques.

Les dernières années on a fait quelques essais de traitement génératif formel des structures musicales. Ainsi, en suivant une stratégie utilisée par S. Fotino et S. Marcus [4] dans l'étude du conte populaire, Florentina Simionescu a réalise [7] une typologie générative de sept menuets contenus dans le volume *Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach*, 1725, au niveau des formes musicales, à l'aide des grammaires de Chomsky, tandis que Bogdan Cazimir a développé à l'aide des règles de type Lindenmayer une étude générative des transformations mélodiques [2].

Nous nous proposons ici d'aborder d'une manière générative quelques aspects du rythme de Palestrina, en partant de la prémisse que l'étude de la polyphonie se réalise en général par l'analyse de quelques créations typi-

ques pour l'époque et pour le compositeur en discussion et par la construction de certaines compositions dont la structure est similaire (mais pas identique) au compositions de Palestrina (Dinu Ciocan). On accepte donc l'idée que l'ensemble des œuvres créées par un compositeur, dans un style, dans une époque, peut être élargi par la création de certaines compositions semblables à celles étudiées, donc qui peuvent être considérées comme appartenant au compositeur même, à l'époque respective, en d'autres mots, qu'un style historiquement constitué peut être prolongé à l'infini.

Ainsi, nous avons construit une grammaire déterministe et une grammaire probabiliste, qui produisent des structures rythmiques qui peuvent être considérées comme appartenant au style du compositeur G. P. Palestrina. Le prolongement à l'infini est assuré par l'existence des règles récursives.

Ensuite, par analogie avec la méthode présentée par Andrei Vincenz en [8] nous avons donné une représentation mathématique et en même temps une confirmation objective des points de vue théoriques musicaux traditionnels, en distinguant à la fois le concept d'indépendance rythmique des voix, qui constitue un des modes d'expression sonore de l'idée de polyphonie en général.

1. Considérations générales concernant quelques aspects du rythme de Palestrina

Les durées qui ont été considérées dans ce travail sont: la croche notée par *a*, la noire — notée par *b*, la blanche — notée par *c*, la blanche avec point — notée par *d*, la ronde — notée par *e*, la ronde avec point — notée par *f*, une durée qui correspond à deux rondes, — notée par *h*.

Remarque. Les différentes durées des notes sont utilisées selon certaines règles. Pour les démontrer, les durées sont encadrées dans la mesure de 4/2, formée par deux groupes binaires, où les temps 1 et 3 sont considérés forts et les temps 2 et 4, faibles.

L'analyse de quelques fragments des plus représentatives créations de G. P. Palestrina a conduit à la mise en évidence des règles suivantes de réalisation des formules rythmiques, caractéristiques pour le style de ce compositeur, des règles qui se rapportent d'une part, à l'apparition et à la situation de ces formules dans le cadre de la ligne mélodique, et d'autre part, à leur succession (1), (3):

1. *f* peut apparaître seulement au commencement de la mesure; à la fin, une durée équivalente à *f* est notée: « elc », avec liaison au-dessus de la barre de mesure. ($\widehat{e|c}$)

2. *e* peut apparaître sur n'importe quel temps.

3. *c* apparaît isolée, couplée, ou en groupes de longueur que nous avons limités dans cette étude à six.

4. *c* du temps 4 peut être liée au-dessus de la barre de mesure avec la noire du temps 1.

5. *b* isolée est la paire faible d'une noire forte, introduite dans la blanche précédente qui apparaît ainsi sur n'importe quel temps.

6. La chaîne des noires, de longueur tout au plus 9 dans ce travail, est précédée et/ou suivie par des durées plus longues.

7. La croche apparaît couplée et occupe la place de la moitié du temps faible.

8. On préfère, à la place de « *de* » ou « *cce* », les formules « *fc* », « *ecc* » ou « *ce* ».

9. Au cas de la syncope, l'antécédant qui se trouve sur le temps faible tout comme le conséquent sur le temps fort ne peuvent pas être plus brefs qu'une blanche.

On trouve d'habitude les grandes durées au commencement et à la fin de la phrase rythmique palestrinienne. Au milieu, elles apparaissent plus rarement, parce que leur présence produirait une certaine stagnation du mouvement.

L'idéal de la ligne mélodique palestrinienne est résumé par la formule: « silence-mouvement-silence » ([3], p. 92).

On note par 1, 2, . . . , 9 les formules rythmiques que l'on obtient des règles 1—9. Sur l'ensemble de ces formules on introduit la relation R: on dit que deux formules, x et y, sont en relation R, et on note xRy si xy apparaît dans une structure rythmique palestrinienne. Des fragments analysés, nous avons mis en évidence les relations que nous avons représentées à l'aide du graphe de la Fig. 1: nous avons pris pour les nœuds les formules rythmiques 1—9 et, du nœud x au nœud y il y a un arc si xRy.

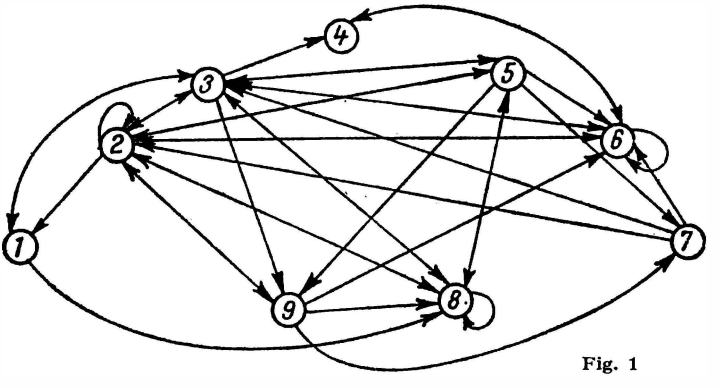


Fig. 1

Ce graphe caractérise donc la manière d'enchaînement des formules rythmiques, propre au style palestrinien.

2. *La grammaire indépendante du contexte qui génère des structures rythmiques palestriniennes*

Conformément aux considérations antérieures, nous avons construit la grammaire $G = (V_N, V_T, P, S)$, qui génère des structures rythmiques palestriniennes, où:

$V_N = \{A, B, B', C, D, E, E', F, G, K, K', L, L', M, N, R\}$,

$V_T = \{a, b, c, d, e, f, g,\}$

où g = $|_*$ — liaison au dessus de la barre de mesure.

P: 1. $S \to eA \mid fC \mid hdC \mid heA$; 2. A $\to egcB$; 3. B $\to cB'$;

4. $B' \to cC$; 5. $C \to cgbD \mid cgcE$; 6. $D \to bE$; 7. $E \to bE'$;

8. $E' \to bF$; 9. $F \to eS \mid eG \mid eh$; 10. $G \to dK$; 11. $K \to aL \mid bK'$;

12. $K' \to egeL'$; 13. $L \to aL'$; 14. $L' \to eS \mid eM$; 15. $M \to feN \mid$

$feS \mid feh$; 16. $N \to ecR$; 17. $R \to eS \mid eh$.

Conventions. a) *h* s'identifie avec *ee*; b) Quand on complète une mesure, on ajoute la barre de mesure lorsque celle-ci n'apparaît pas clairement dans la formule. c) On complète les mesures inachevées avec les pauses des durées correspondantes.

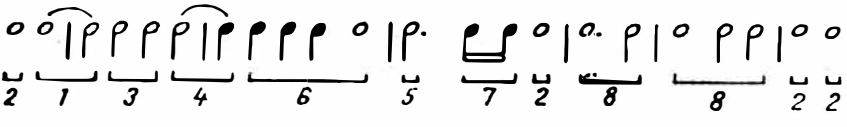
Soit une dérivation dans cette grammaire:

$S \Rightarrow eA \Rightarrow eegcB \Rightarrow eegccB' \Rightarrow eegcccC \Rightarrow e \ldots cgbD \Rightarrow e \ldots bE \Rightarrow$

$e \ldots bE' \Rightarrow e \ldots bF \Rightarrow e \ldots eG \Rightarrow e \ldots dK \Rightarrow e \ldots aL \Rightarrow e \ldots aL'$

$e \ldots eM \Rightarrow e \ldots fcN \Rightarrow e \ldots ecR \Rightarrow eegccccgbbbbedaafcecch.$

Par décodage:



C'est une phrase rythmique qu'on peut considérer comme tenant du style rythmique de Palestrina, en ce qui concerne l'utilisation des durées, tout comme l'enchaînement des formules qui est conforme au graphe de la Fig. 1.

Le choix des variables a été fait de manière à obtenir un équilibre rythmique qui constitue avec l'équilibre mélodique un trait essentiel de la mélodie de Palestrina. L'équilibre rythmique se dégage tout d'abord de l'opposition entre les blanches et les durées plus grandes qu'une blanche et de l'opposition entre les blanches et les noires.

En choisissant les variables nous avons eu pour but de faire contenir aux structures rythmiques engendrées surtout des durées longues et très longues, mais nous n'avons pas moins aussi accordé une place aux durées brèves ou très brèves qui animent le mouvement, absolument nécessaires pour transmettre une information sémantique complexe.

3. *Une grammaire probabiliste qui génère des structures rythmiques palestriniennes*

Nous allons limiter le cadre de notre analyse à 55 mesures du soprano de *Missa Papae Marcelli*, une création représentative pour le style de Palestrina. Nous avons considéré la succession des durées et, pour suivre le mode d'enchaînement des formules rythmiques, nous avons construit la matrice.

$X = (x_{ij})_{\substack{i=1\ldots 9 \\ j=1\ldots 9}}$ où x_{ij} c'est la probabilité que la formule j suive la formule i.

x_{ij}	1	2	3	4	5	6	7	8	9
1	0	0	1/2	0	0	0	0	1/2	0
2	2/32	15/32	8/32	0	1/32	1/32	0	4/32	1/32
3	0	7/18	0	1/18	2/18	1/18	0	2/18	5/18
4	0	0	0	0	0	1	0	0	0
5	0	1/4	2/4	0	0	0	0	0	1/4
6	0	3/9	3/9	2/9	0	1/9	0	0	0
7	0	0	0	0	0	1	0	0	0
8	0	2/9	4/9	0	1/9	0	0	2/9	0
9	0	4/7	0	0	0	1/7	1/7	1/7	0

Nous avons montré que l'idéal de la ligne rythmique palestrinienne peut être résumé par la formule « *silence-mouvement-silence* ». On considère A et B les marques sémantiques des segments qui constituent une phrase rythmique, avec les significations: A — « *silence* », B — « *mouvement* ». Une phrase rythmique réalise ainsi la succession ABA. On obtient une structure rythmique de l'une ou plusieurs phrases, donc de forme $ABAABA\ldots = (ABA)^n$, $n \geqslant 1$. Mais on peut distinguer entre les formules qui réalisent « *le silence* » comme partie du commencement de la phrase et celles qui réalisent « *le silence* » comme partie du finale; leurs ensembles ne sont pas absolument disjoints, mais il n'est pas nécessaire qu'une phrase finisse avec la formule du commencement. On considère alors:

A — la marque sémantique du segment rythmique, partie du commencement de la phrase rythmique, ayant la signification « *silence* »; B — la marque sémantique du segment partie du milieu, ayant la signification « *mouvement* »; C — la marque sémantique du segment rythmique partie finale, ayant la signification « *silence* ».

Analysant les 55 mesures de *Missa Papae Marcelli* nous avons observé que les formules 1, 2, 9 sont formules du commencement et 2, 8 sont formules du finale.

Définition 1 [6]. *Une grammaire probabiliste est un quadruple ordonné* $G = (V_N, V_T, P, S)$, *ou* V_N *est l'ensemble des variables,* V_T *est*

l'alphabet des valeurs terminales, P est l'ensemble des productions, où chaque production est assurée par une probabilité et S est le symbole du départ.

R e m a r q u e. Il y a plusieurs possibilités d'assignation, par exemple, on associe à chaque production f un vecteur probabiliste $v(f)$, dont les composants indiquent les propriétés des différentes productions qui sont appliquées après f.

Pour chaque $x \in L(G)$ on peut calculer la probabilité $p(x)$, de sorte que x soit généré par G, en multipliant les probabilités des différentes dérivations de x.

D é f i n i t i o n 2 [6]. *Le langage généré par la grammaire probabiliste G, avec le point d'incision* η *est:*

$$L(G, \eta) = \{x \in L(G)\ p(x) > \eta,\ 0 \leqslant \eta < 1\}.$$

Pour les grammaires probabilistes on utilise la hiérarchie de Chomsky: une grammaire probabiliste est de type i ($i = 0, 1, 2, 3$) si la condition (de la hiérarchie de Chomsky) est accomplie par les composantes de chaque production de P.

A l'aide de la matrice X, nous avons construit la grammaire probabiliste $G_1 = (V_N, V_T, P, S)$, où:
$V_N = \{A, B, C\}$, A, B, C ayant les significations ci-dessus;
$V_T = \{1, 2, \ldots., 9\}$ — les 9 formules rythmiques

1. $S \to ABC$ (0, 1/3, 1/3, 1/3, 0 ,0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0)
2. $A \to 1$ (0, 0, 0, 0, 0, 0, 1/4, 0, 0, 0, 0, 1/4, 0, 0, 1/4, 0, 0, 0, 1/4, 0, 0, 0,)
3. $A \to 2$ (0, 0, 0, 0, 1/32, 15/64, 4/32, 0, 1/64, 1/64, 0, 2/32, 1/64, 1/32, 15/64, 4/32, 1/64, 1/64, 2/32, 1/64, 0, 0)
4. $A \to 9$ (0, 0, 0, 0, 0, 2/7, 0, 0, 0, 1/14, 1/7, 1/14, 0, 0, 0, 2/7, 0, 0, 1/14, 1/14, 0, 0)
5. $B \to 1B$ (0, 0, 0, 0, 0, 0, 1/4, 0, 0, 0, 0, 1/4, 0, 0, 1/4, 0, 0, 0, 1/4, 0, 0, 0,)
6. $B \to 2\ B$ (0, 0, 0, 0, 1/32, 15/64, 4/32, 0, 1/64, 1/64, 0, 2/32, 1/64, 1/32, 15/64, 4/32, 1/64, 1/64, 2/32, 1/64, 0, 0)
7. $B \to 3B$ (0, 0, 0, 0, 0, 7/36, 0, 1/18, 1/18, 1/36, 0, 1/18, 5/36, 0, 7/36, 0, 1/18, 1/36, 1/18, 5/36, 0, 0)
8. $B \to 4B$ (0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 1/2, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 1/2, 0, 0, 0, 0)
9. $B \to 5\ B$ (0, 0, 0, 0, 0, 1/18, 1/4, 0, 0, 0, 0, 0, 1/18, 0, 1/18, 1/4, 0, 0, 0, 1/18, 0, 0,)
10. $B \to 6B$ (0, 0, 0, 0, 0, 3/18, 3/18, 2/9, 0, 1/18, 0, 0, 0, 0, 3/18, 3/18, 0, 1/18, 0, 0, 0, 0,)
11. $B \to 7\ B$ (0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 1/2, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 1/2, 0, 0, 0, 0,)
12. $B \to 8B$ (0, 0, 0, 0, 0, 1/9, 2/9, 0, 1/18, 0, 0, 1/9, 0, 0, 1/9, 2/9, 1/18, 0, 1/9, 0, 0, 0,)

13. $B \rightarrow 9B$ (0, 0, 0, 0, 0, 2/7, 0, 0, 0, 1/14, 1/7, 1/14, 0, 0, 0, 2/7, 0, 0, 1/14, 1/14, 0, 0)
14. $B \rightarrow 1$ (0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 1)
15. $B \rightarrow 2$ (0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 1/2, 1/2)
16. $B \rightarrow 3$ (0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 1/2, 1/2)
17. $B \rightarrow 5$ (0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 1)
18. $B \rightarrow 6$ (0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 1, 0,)
19. $B \rightarrow 8$ (0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 1/2, 1/2)
20. $B \rightarrow 9$ (0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 1/2, 1/2)
21. $C \rightarrow 2$ (0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 1, 0)
22. $C \rightarrow 8$ (0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0,0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 1)

Les vecteurs attachés aux productions donnent la probabilité avec laquelle la règle de production j peut être appliquée après la règle i.

G_1 est une grammaire probabiliste indépendante du contexte, qui génère des situations rythmiques en style palestrinien. On peut déterminer la probabilité avec laquelle G_1 génère une phrase rythmique ou une structure rythmique du texte initial même.

On peut remarquer que l'ensemble des structures générées par la grammaire déterministe n'est pas disjoint de celui produit par la grammaire probabiliste.

C o n v e n t i o n . Les pauses s'identifient aux notes des durées correspondantes.

R e m a r q u e . Si l'on change, d'une manière correspondante la matrice N, on peut obtenir des grammaires probabilistes qui génèrent des structures semblables à d'autres ouvrages de Palestrina et d'autres compositeurs.

Pour simplifier, nous avons construit, de meme façon, une grammaire probabiliste régulière, qui génère, elle aussi, des structures rythmiques palestriniennes: : $G_2 = V_N^1, V_T^1, P^1, S)$ où $V_N^1 = \{S\}$, $V_T = \{1, 2, \ldots, 9\}$, P^1; 1°. $S \rightarrow 1S$ (0, 0, 1/2, 0, 0, 0, 0, 1/4, 0, 0, 1/4); 2°. $S \rightarrow 2S$ (2/32, 15/64, 8/32, 0, 1/32, 1/32, 0, 2/32, 1/32, 15/64, 2/32); 3°. $S \rightarrow 3\ S$ (0, 7/36, 0, 1/18, 2/18, 1/18, 0, 2/36, 5/18, 7/36, 2/36); 4°. $S \rightarrow 4S$ (0, 0, 0, 0, 0, 1, 0, 0, 0, 0, 0); 5°. $S \rightarrow 5S$ (0, 1/8, 2/4, 0, 0, 0, 0, 0, 1/4, 1/8, 0); 6°. $S \rightarrow 6S$ (0, 3/18, 3/9, 2/9, 0, 1/9, 0, 0, 0, 3/18, 0); 7°. $S \rightarrow 7S$ (0, 0, 0, 0, 0, 1, 0, 0, 0, 0, 0,); 8°. $S \rightarrow 8\ S$ (0, 1/9, 4/9, 0, 1/9, 0, 0, 1/9, 0, 1/9, 1/9,); 9°. $S \rightarrow 9\ S$ (0, 2/7, 0, 0, 0, 1/7, 1/7, 1/14, 0, 2/7, 1/14); 10°. $S \rightarrow 2$ (0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 1, 0); 11°. $S \rightarrow 8$ (0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 1).

En comparant les deux grammaires à l'aide de quelques mesures de la complexité syntactique introduites en [5], on constate que G_2 est plus simple que G_1. Mais, pour mettre en évidence les caractéristiques musicales des structures rythmiques palestriniennes, la grammaire G_1 est plus significative que G_2. Elle a l'avantage de générer des structures au moins de trois formules, en simulant justement la composition d'une structure palestrinienne, selon la règle « *silence-mouvement-silence* », tandis que G_2 ne peut

générer que des structures de deux formules. Pourtant, pour programmer, nous allons utiliser la grammaire G_2, qui, de par le nombre réduit de ses règles et donc de la dimension plus réduite des vecteurs attachés, nécessite un espace de mémoire plus restreint et un volume de calcul plus réduit.

4. *Algorithme de dérivation d'un mot, dans une grammaire probabiliste*

4. 1. Soit $\xi = \begin{pmatrix} x_1 \dots x_k \\ p_1 \dots p_k \end{pmatrix}$, $\sum_{i=1}^{k} p_i = 1$, une variable aléatoire discrète

On note $F(j) = \sum_{i=1}^{j} p_i$.

On génère des valeurs sélectives d'une variable aléatoire discrète, en adaptant à ce cas la méthode de génération inverse, conformément à l'algorithme suivant: 1°. On génère U — une variable aléatoire uniforme; 2°. $j = j + 1$; 3°. $U > F(j)$, on va à 2°; 4°. $X = X(j)$.

4. 2. Notations:

N — le nombre des règles de production de la grammaire; M — la longueur maximale d'une dérivation par l'application d'une seule règle de production; LG — vecteur de dimension N, qui contient la longueur de chaque production; PROD — matrice de dimension $N \times (M - 1)$ qui retient dans une ligne une règle de production, ainsi: $S \to ABC$, on écrit $SABC$; PROB — matrice de dimension $N \times N$, qui contient les vecteurs probabilistes associées à chaque production; TEXT — vecteur qui contient le mot dérivé.

Les notations faites, voilà l'algorithme:

1. On initialise le vecteur TEXT, $i - 1$, $j - 1$.

2. On déplace la ligne de la matrice PROD dans le composant j du vecteur TEXT. C'est-à-dire on transfère à droite tous les composants du vecteur TEXT en commençant par le composant j (exclusivement) sur une longueur donnée par $LG(i)$ et, ensuite, on déplace la ligne i de la matrice PROD, sans son premier élément, dans les positions $(j, j + LG(i) - 1)$ du vecteur TEXT.

3. Si le vecteur TEXT ne contient aucune variable, STOP. On a généré un mot dans le vecteur TEXT.

4. On génère une valeur sélective i de la variable aléatoire discrète $\begin{pmatrix} 1 \dots N \\ p \dots p_{iN} \end{pmatrix}$, où P_{ij} sont les éléments de la matrice PROB.

5. On cherche dans le vecteur TEXT la première apparition de la variable PROD $(i, 1)$ et on note celle-ci avec j.

6. On va à 2.

En appliquant cet algorithme pour la grammaire G_2, on obtient quelques structures rythmiques palestriniennes.

5. *Le rythme musical intérieur*

Par analogie avec la méthode décrite par Andrei Vincenz [8] pour interpréter le rythme intérieur de la poésie, nous allons donner une interprétation du rythme musical intérieur, notion qui se rattache à l'alternance temporelle d'éléments contrastants de tension et de détente.

On suppose qu'on peut déterminer une suite d'unités esthétiques irréductibles, que nous allons appeler pour la musique *sonèmes*. Elles décrivent la structure de surface d'un texte musical. Soient $x_1 \ldots x_i \ldots x_N$. L'ordre naturel des indices correspond à l'ordre d'apparition des sonèmes dans le texte.

Soit I_i la quantité d'information artistique contenue dans le sonème x_i qui mesure la probabilité de l'apparition du sonème x_i dans le texte.

Le flux d'information artistique, $\varphi\ (t)$, c'est la quantité d'information artistique fournie par le texte dans l'unité de temps. Le flux mesure donc le degré de concentration ou de complexité du texte, au moment t.

Soit τ_i, la durée du sonème x_i,

On définit la fonction:

$$\varphi\ (t) = \frac{I_n}{\tau_n},\ t_{n-1} < t < t_n,\ n = 1, \ldots, N$$

pour représenter le flux d'information artistique pour chaque constant.

On considère le rythme musical intérieur comme étant déterminé par la variation de la fonction $\varphi\ (t)$: les valeurs élevées du flux déterminent les moments de tension et de mouvement, celles réduites représentent le moment de détente.

Nous avons figuré $\varphi\ (t)$ pour la première phrase rythmique du soprano de *Missa Papae Marcelli* (selon la segmentation de Dinu Ciocan), en suggérant en même temps une méthode d'analyse pratique d'un texte musical.

Nous avons choisi pour sonèmes les durées musicales et pour les temps τ_i, leur valeurs.

Nous avons numéroté les durées dans l'ordre de leur apparition dans la phrase, en identifiant les pauses avec les durées correspondantes. Ensuite nous avons calculé la fréquence relative de chaque sonème dès le commencement de la phrase, jusqu'au moment considéré. Si n_i est le nombre d'apparitions d'une durée jusqu'à la position i, sa fréquence relative est:

$$f_i = \frac{n_i}{i}$$

Ainsi, dans la phrase analysée, on a:

i =	*e*	*e*	*c*	*c*	*e*	*d*	*b*	*b*	*b*	*b*	*b*	*b*	*b*	*e*	*c*	*e*
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16

Le sonème e apparaît pour la première fois pour $i = 1$, donc $n_1 = 1$ $f_1 = 1$. Le même sonème apparaît pour la deuxième fois pour $i = 2$, donc $n_2 = 2$, $f_2 = 1$, puis pour $i = 5$. donc $n_5 = 3$, $f_5 = 3/5$, etc.

Et ensuite, on procède analoguement pour chaque sonème. On prend pour mesure de la quantité d'information du sonème x_1 la valeur:

$$I_i = -\log_2 f_i = \log_2 \frac{1}{f_i}$$

donc $I_i = \log_2 \frac{i}{n_i}$ et le flux d'information sera:

$$\varphi\,(t) = \log_2 \frac{i}{n_i},\ (i-1 < t < i)$$

La fonction $\varphi\,(t)$ pour cette première phrase est représentée dans la figure 2. On trace deux axes de coordonnées rectangulaires, l'un horizontal, pour le temps, et l'autre vertical, pour le flux d'information. On choisit

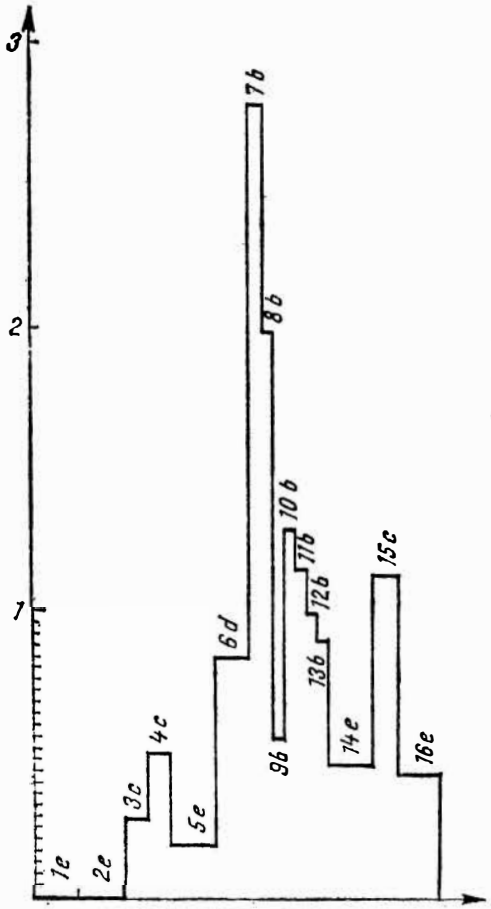


Fig. 2

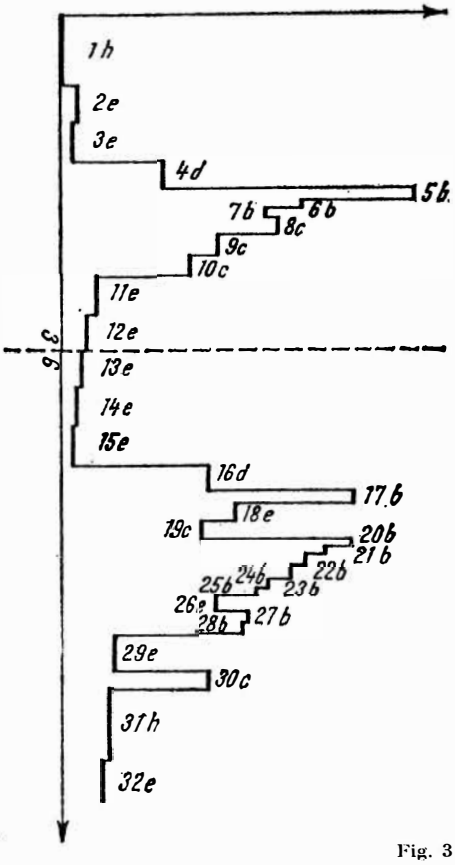


Fig. 3

des unités de flux et de temps. Pour chaque sonème x_i, on construit un segment horizontal avec la longueur $\varphi(x_i) = \log_2 \frac{i}{n_i}$.

L'étude de cette figure indique une augmentation du flux d'information vers le milieu de la période, grace à l'accélération du mouvement, déterminée par l'utilisation des durées brèves.

On peut retrouver facilement l'idéal de la ligne rythmique palestrinienne « *silence-mouvement-silence* » — formulé par M. Eisikovits en [3]. En effet, on observe dans la première partie de l'évolution de $\varphi(t)$ des croissances, légères, des valeurs du flux, des lignes plus grandes sur l'axe du temps, qui correspondent aux grandes durées du commencement de la phrase et, à l'aide de qui, on crée une atmosphère de tranquillité, de calme. Vers le milieu, les lignes deviennent plus courtes sur l'axe du temps, les valeurs du flux grandissent et se réduisent rapidement, le mouvement est animé par les durées brèves. C'est une asymétrie rythmique fermée vers la fin où l'atmosphère du commencement revient. Tout cela suggère l'idée de définir la variation de tension sémantique rythmique d'un texte musical par le nombre des changements de sens des variations de la fonction $\varphi(t)$, rapportées à l'unité de temps.

La méthode présentée peut être utilisée dans la description d'un algorithme de segmentation d'un texte musical. Regardant la figure 3, qui donne la représentation de $\varphi(t)$ pour deux phrases rythmique du soprano de *Missa Papae Marcelli* (les mesures 52—62) on observe deux périodes distinctes d'évolution du flux informationel.

La segmentation obtenue de cette façon coïncide avec la segmentation réalisée par les critères connues de la théorie musicale traditionnelle. Remarquant l'évolution de la fonction $\varphi(t)$ pour les autres voix au long de deux phrases du soprano, nous avons constaté que les points de tension et de détente d'une certaine voix ne coïncident pas en temps avec les points de tension et de détente d'une autre voix. Ce fait met en évidence le phénomène d'indépendance rythmique des voix.

La méthode présentée se montre donc utile pour donner une représentation mathématique et, en même temps, une confirmation objective des quelques points de vue théoriques musicaux.

CRISTINA PATRAULESCU

BIBLIOGRAPHIE

1. Liviu Comes, *Melodica palestriniană*, Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor, Bucureşti.
2. Bogdan Cazimir, *Sémiologie musicale et linguistique mathématique*, « *Cahiers de linguistique théorique et appliquée* », 11/1974.
3. Max Eisikovits, *Polifonia vocală a Renaşterii — stilul palestrinian*, Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor, Bucureşti, 1966.
4. Stanca Fotino, Solomon Marcus, *Gramatica basmului*, « *Revista de ethnografie şi folclor* », 1971, no. 3 et no. 4. Voir aussi le chapitre IV du livre sous la direction de S. Marcus: *Semiotica folclorului*, Ed. Academiei, Bucureşti, 1975 (à paraître en français chez Klincksieck, Paris).
5. Gheorghe Păun, *Asupra unor măsuri ale complexităţii sintactice*, « *Studii şi cercetări matematice* », no. 3/1975.
6. Arto Salomaa, *Formal languages*, Academic Press, New York and London, 1963.
7. Florentina Simionescu: *Gramatica menuetului*, « *Studii şi cercetări matematice* », 28, 1976, no.2, p. 24—249.
8. Anton Vincenz, *Rythme intérieur et information poétique*, Revue roumaine de linguistique XIV, 1969, no. 2. p. 163—178

Les entrées possibles dans un Canon de J. S. Bach

L'Offrande musicale représente, au même titre que *l'Art de la Fugue*, une des créations fondamentales pour la définition du style de Bach, ayant atteint le sommet d'une perfection qui s'exprime par le contenu d'idées et de sentiments, d'une grande valeur éthique, autant que par la technique achevée de la composition.

Le cycle n'a qu'un seul thème, autour duquel sont construites plusieurs pièces de facture et d'expression diverses, qui utilisent les techniques du contrepoint et de l'harmonie et dont font partie les canons fondés sur l'imitation d'un thème. Cette imitation est réalisée de plusieurs manières: directe, inverse, récurrente, par l'augmentation des durées etc.

Dans le *Canon énigmatique no. 2* de *L'Offrande musicale* l'imitation est inverse, ce qui signifie qu'à un niveau mélodique ascendant du thème correspond un intervalle mélodique descendant de la deuxième voix et inversement. Les soi-disant « canons énigmatiques » constituent une espèce à part de canons, où l'entrée de la deuxième voix n'est pas précisée par l'auteur, et doit, par conséquent être découverte par l'interprète ou l'analyste de la pièce.

Afin de résoudre ce canon, le musicologue américain George W. Logmann a proposé une solution fondée sur ce qu'il nomme la notion d'harmonicité, qui représente l'expression mathématique de ce que l'on désigne en général comme sonorité agréable, harmonieuse. Il entend par harmonicité la différence entre le nombre des consonances imparfaites et le nombre des dissonances formées entre les deux voix.

L'entrée valable sera là où cette harmonicité sera maximale.

Par l'application de ce concept, Logmann met en évidence la possibilité de deux entrées (l'une dans la mesure 2 1/2, l'autre dans la mesure 12 1/2), qui sont déjà relativement connues par les musiciens.

La troisième solution, située à proximité du maximum d'harmonicité et bien que différente du point de vue de l'harmonicité, ne saurait être acceptée parce qu'elle contrevient aux principales règles du contrepoint (par exemple l'interdiction du parallélisme des consonances parfaites du même type).

Nous nous sommes proposé de refaire le calcul présenté par Logmann pour le canon no. 2, afin de trouver l'entrée possible de la deuxième voix par un calcul de l'harmonicité.

Nous présentons dans ce qui suit l'algorithme selon lequel nous avons résolu ce problème.

1. L'égalisation des durées musicales, en considérant la noire comme unité de base, où une blanche apparaît, ele sera donc représentée par deux noires et là où apparaît une croche, nous ne prendrons en considération que celle du temps fort, en éliminant l'autre.

2. La codification de la première voix, en partant de la tonalité dans laquelle cette pièce musicale a été composée. Par exemple, si le canon est écrit en *la mineur*, la codification commencera par la note *la*, de la manière suivante:

RE	*MI*	*FA*	*SOL*	*LA*	*SI*	*DO*	*RE*	*MI*	*FA*
−7	−5	−4	−2	0	2	3	5	7	8

Cette codification prend en compte tous les tons et les demi-tons. Puisqu'entre *MI—FA* et *SI—DO* il y a des demi-tons naturels, la différence entre les notes codifiées est d'une seule unité. Mais si la différence entre les notes codifiées est de deux unités, alors entre ces notes il y a une distance de ton.

3. Conformément à ce que l'on a montré ci-dessus, la deuxième voix du canon analysé apparaît « inversée dans le miroir » c'est-à-dire qu'à un intervalle mélodique ascendant de la première voix correspond un intervalle mélodique descendant de la deuxième voix.

La modélisation sera obtenue par l'augmentation de la valeur de la note avec une septième mineure, après avoir multiplié par — 1 la première voix, pour trouver l'inverse. *X(I)* étant le vecteur pour le calcul de la deuxième voix et *A(I)* le vecteur pour le calcul de la première voix, nous aurons:

$$X(I) = A(I) \qquad *(-1) - 10$$

Pour ce qui est des pauses, nous avons gardé la codification de Logmann, à savoir 300; dans le calcul de la première voix on doit tenir compte du fait que « l'inverse dans le miroir » conserve les pauses.

4. Le calcul proprement dit des consonances et des dissonances. Pour cela, nous avons introduit le vecteur B(120) qui contient deux fois la première voix du canon.

La comparaison entre les deux vecteurs — B(120) et *X(*60) — sera faite séquentiellement. Pour chaque entrée nous allons calculer la différence entre la valeur de *B* et celle de *X*. Cette opération se répète jusqu'à l'épuisement de la première moitié du vecteur B(120).

L'introduction de ce vecteur est nécessaire à l'évaluation de la différence entre les deux voix, à chaque pas. La différence obtenue conformément au tableau ci-dessous relève l'existence des consonances et des dissonances.

Consonances	*Dissonances*
0. la prime, l'octave	1. la seconde mineure
3. la tierce mineure	2. la seconde majeure
4. la tierce majeure	6. la quinte diminuée
5. la quarte	10. la septième mineure
7. la quinte	11. la septième majeure
8. la sixte mineure	
9. la sixte majeure	

Ainsi, on va mémoriser pour chaque entrée le nombre des consonances, celui des dissonances et les différences entre le nombre desconsonances et celui des dissonances, respectivement les vecteurs $T(60)$, $U(60)$, $V(60)$.

Afin de déterminer l'entrée optimale, on consulte le tableau des différences, l'entrée étant donnée par le point maximum du vecteur.

Cet algorithme a pour point de départ l'idée de Logmann d'effectuer un calcul de l'harmonicité par l'évaluation des consonances et des dissonances. La modalité de solution de ce problème est optimale parce qu'elle économise la mémoire du calculateur et élimine ce vecteur « *OPEN* », dont les éléments ont été englobés dans le calcul des consonances.

Le résultat final coïncide avec celui obtenu par Logmann, c'est-à-dire les entrées possibles ont été trouvées dans les mesures 2 1/2 et 12 1/2. On a signalé une troisième entrée aussi, située près du maximum de l'harmonicité dans la mesure 7 1/2.

En partant de l'observation du professeur D. Ciocan du Conservatoire « Ciprian Porumbescu », selon laquelle cette dernière solution contrevient aux principales règles du contrepoint, nous avons résolu ce problème, en éliminant ainsi la possibilité d'apparition de fautes de musique baroque, possibilité accrue du fait que Logmann n'a pris en considération que les intervalles harmoniques formés sur la première moitié de chaque temps.

L'algorithme modifié sera:

1. L'égalisation des durées musicales, en considérant la croche comme unité de base (la croche est la plus petite unité qui apparaît dans le canon). On élimine ainsi la possibilité d'apparition des fautes dues au fait que les notes musicales des temps faibles n'ont pas été prises en compte et on aboutit à une solution plus raffinée.

2. La codification des notes coïncide avec le pas 2 du premier algorithme.

3. L'obtention de la deuxième voix coïncide avec le pas 3 du premier algorithme.

On applique ensuite un système de règles concernant exclusivement le traitement des consonances et des dissonances différenciées par leur apparition sur des temps forts ou faibles, telle qu'elle est réalisée dans la plupart des cas dans la littérature du baroque. Ainsi:

4. L'entrée de la deuxième voix a lieu sur la troisième ou la septième croche (qui sont des croches du *niveau II)*.

5. L'entrée ne se fait que sur une consonance (tierce, quinte, sixte, octave), ce qui sera réalisé dans le programme par la sousroutine INLDIS.

6. Chaque mesure (8 croches) est organisée du point de vue métrique aux niveaux suivants:

— *niveau I* (première et cinquième croche)
— *niveau II* (troisième et septième croche)
— *niveau III* (deuxième, quatrième, sixième et huitième croche)

Les dissonances apportées au premier niveau peuvent être admises si elles sont introduites par une syncope.

Le programme teste chaque note du premier niveau à chaque entreé qui semble être possible.

Au cas où l'entrée se fait par syncope, toutes les dissonances sont permises, à condition que la résolution soit faite graduellement et en descendant.

7. On vérifie s'il n'y a pas de primes, de quintes ou d'octaves parallèles, qui ne sont permises qu'à la distance d'une noire.

8. La règle *échappée* (les notes échappées à l'harmonie: une dissonance sur la deuxième, troisième, quatrième, sixième, septième ou huitième croche n'est permise que dans un contexte saut-saut.

Par l'application de cet algorithme on n'a obtenu que deux entrées possibles: dans les mesures 2 1/2 et 12 1/2, identiques aux deux premières trouvées par Logmann, d'où une certaine équivalence logique entre ces deux manières différentes de solution du problème.

Cependant par l'application de ce deuxième algorithme (ayant à la base un système complexe de règles mélodiques, rythmiques, harmoniques), on élimine la troisième solution trouvée par Logmann (celle de la mesure 7 1/2), en donnant aussi l'explication (du point de vue musicale) de cette élimination. L'entrée a été rejetée par le programme dans le test de non-acceptation des consonances parfaites du même type.

MANUELA APRAHAMIAN-MATEESCU

Le monde doit s'humaniser

Personnalité de grand prestige intellectuel de la Grèce et du monde contemporain, représentant de marque de la vie politique de son pays dont il a été le président entre 1975 et 1980, l'académicien CONSTANTIN TSATSOS, auteur d'un grand nombre d'études remarquables dans les domaines de la philosophie, du droit, de la sociologie, de la politologie, de l'esthétique et de la littérature, est en même temps le champion de l'affermissement de l'amitié traditionnelle entre les peuples grec et roumain, du développement des rapports culturels roumano-hellènes. En signe de reconnaissance pour l'activité si riche et si précieuse qu'il a déployée et continue à déployer dans les domaines de la philosophie, de la science et de l'art humanistes de même que dans la promotion active d'une politique de paix et de collaboration entre les peuples, le professeur Constantin Tsatsos a été élu à l'unanimité, en octobre 1980, membre d'honneur de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie. Dans les pages qui suivent nous publions l'allocution prononcée par l'académicien Constantin Tsatsos devant le plenum de ce haut forum scientifique roumain.

Monsieur le Président,
Mes chers Collègues,
Mesdames et Messieurs,

Je suis venu en Roumanie il y a une semaine, à l'aimable invitation du Président Nicolae Ceaușescu et de Madame Elena Ceaușescu en pèlerin passionné de vérité, en élève désirant connaître de près les beautés de ce pays, la richesse de sa culture et son progrès impressionnant dans tous les domaines. Et me voici tout d'un coup, moi élève retardataire, siégeant avec les esprits les plus éminents de ce pays dans ce temple magnifique de la science et de la culture roumaines.

Je ne m'attendais pas à ce geste si amical, si cordial, auquel je n'avais aucune raison de m'attendre. Je crains que Messieurs les académiciens ont en effet surestimé les mérites de leur nouveau collègue et qu'il ne me reste après leur décision qu'une seule issue: de me montrer digne de cette investiture et de cette sympathie qui m'est d'autant plus précieuse qu'elle provient de l'élite du monde scientifique et intellectuel roumain. Aussi, sans oublier la reconnaissance personnelle que je dois à mes nouveaux collègues, je veux bien croire qu'ils ont été inspirés dans cette élection surtout par leur sympathie sincère pour mon pays, par leur désir de développer chaque jour davantage les relations culturelles gréco-roumaines. Ils savent, je le sais, que du côté hellénique nous partageons le même désir sans réserves.

Cette tâche est grande, mais elle n'est pas difficile. Il s'agit d'une rencontre de deux cultures qui ont cheminé pendant des siècles l'une près de l'autre et qui — ce qui est le plus important — ont *des assises communes.* Nous formons deux chiffres à dénominateur commun, mais avec des nominateurs différents. Ce dénominateur commun est la culture gréco-

romaine. C'est lui qui a tracé les lignes les plus caractéristiques de nos physionomies nationales. C'est lui qui a enraciné dans nos cœurs le respect de la personnalité humaine, l'amour de la liberté morale et politique, le sens de la mesure qui est le fondement de la démocratie, l'esprit d'égalité entre tous les hommes, sans discrimination de races, de cultes ou de couleurs, l'esprit de tolérance et de compréhension culturelle. En partant de ce trésor moral et culturel commun, je dis que tout effort pour le rapprochement de nos deux peuples est facile.

La Roumanie tout autant que la Grèce, toutes les deux fidèles à l'idéal de la paix et du respect envers toutes les autres nations, souhaitent et font même des efforts continus pour développer des relations amicales avec tous les peuples de l'univers. Mais combien plus difficile et plus ardue est cette noble tâche de rapprocher des peuples ayant des assises communes, des idéaux similaires, comme les Roumains et les Hellènes.

Mais il y a encore une autre raison pour laquelle ce rapprochement devient pour nous encore plus facile. Car ces assises communes les Roumains et les Grecs les partagent aussi avec d'autres nations européennes. Ce qui donne un ton plus spécifique aux affinités de nos deux peuples, c'est que nous avons partagé pendant des siècles *un sort historique commun.* Il se peut que le bonheur unisse les êtres, mais la souffrance les unit encore plus et par des liens plus solides. Je n'ai pas besoin de vous rappeler

les invasions consécutives de peuples bien plus nombreux que nous et qui auraient pu effacer des cartes de l'histoire le nom de nos deux nations. Heureusement, quelquefois du moins, *la qualité* est plus puissante que la quantité.

Nous avons connu les mêmes oppresseurs, les mêmes conquérants, nous avons subi des régimes qui ne s'accordaient pas avec notre nature. Sinon exterminés par ces cataclysmes, nous aurions pu au moins subir une « capitis diminutio » nationale et culturelle, et pourtant nous avons survécu, en sauvegardant nos physionomies nationales.

Même notre génération a passé, vous et nous, des heures tragiques qui auraient pu nous mener au bord du précipice. Et pourtant nos deux peuples, grâce à leur ténacité, grâce à leur culture supérieure et à la continuité infrangible de leur conscience nationale, sont restés ici, sur nos terres, immuables, beaux, fiers et libres, comme au premier jour de leur création. Les influences toujours fatales dans la dialectique de l'histoire n'ont pu altérer les principes fondamentaux de notre esprit, le rythme de notre cœur, nos profils similaires, différents de tous les autres.

Chaque fois que j'ai eu l'honneur de causer avec le Président Nicolae Ceaușescu et Madame Elena Ceaușescu, j'ai pu constater l'importance primordiale qu'ils attachent au facteur culturel dans l'ensemble des problèmes politiques de la Roumanie, qui les préoccupent. C'est un exemple magnifique, et ce qui m'a profondément impressionné c'est que le peuple presque instinctivement a saisi l'importance morale et politique de ce facteur, parce qu'il prouve l'authenticité et l'identité, ainsi que la qualité spécifique de la conscience nationale du peuple roumain.

Cette importance nationale du facteur culturel est également appréciée en Grèce. Et c'est ce qui rend, comme je l'ai dit auparavant, la tâche facile à tous ceux auxquels il incombe d'organiser — parce qu'il faut aussi organiser — ce rapprochement toujours plus profond et plus large des cultures de nos deux pays.

Il ne serait pas opportun dans une séance solennelle d'entrer dans les détails de cette organisation de nos relations culturelles. Pour qu'elles soient faciles, cela ne rend pas leur organisation une tâche qui ne présente pas des problèmes à résoudre.

Je voudrais aussi ajouter à tout ce que j'ai dit une considération plus générale. Ce facteur culturel dont je parle n'est pas seulement une valeur spirituelle. Il a aussi une valeur politique. Car c'est par lui et en lui que nous puiserons les arguments les plus irréfutables de la continuité ethnique de nos deux peuples, de leur persistance pendant les longs siècles, de leur soummission à des administrations politiques étrangères. Toutes les valeurs incarnées dans la langue, dans nos us et coutumes, dans les arts — surtout dans l'art populaire, la poésie et les arts plastiques toujours vivants — ce dépôt de la fierté de notre indépendance politique, toutes ces valeurs, tout ce qui constitue en un mot *la tradition* ininterrompue

pendant des siècles donne la réponse définitive à tous ceux qui essaient de faire de nous des peuples récemment formés, plus jeunes que les leurs, afin de nous priver du droit d'aînesse dans l'histoire. Or, la tradition demeure l'argument inébranlable qui désarçonne cette politique sournoise démolie par la vérité des faits. Cette tradition avec toute la richesse du contenu que je lui attribue n'est pas seulement une preuve de l'unité du peuple roumain *dans le temps*, mais aussi une preuve également importante de l'unité du peuple roumain *dans l'espace*. Ce qui est contenu dans le territoire roumain actuel est roumain de par son essence. La tradition, en un mot, est la garantie de l'unité de ce peuple dans le temps et dans l'espace.

Je voudrais maintenant ajouter encore une remarque qui concerne surtout les belles-lettres. Nous sommes tous les deux de petits pays. Nos langues ne sont pas des langues internationales, comme l'anglais et l'espagnol. C'est seulement à la périphérie que nos auteurs sont connus, malgré les traductions qui se font pour quelques-uns d'entre eux. La Grèce a obtenu durant les 16 dernières années deux Prix Nobel de poésie. Et pourtant je sais que d'autres poètes grecs également grands sont inconnus à l'étranger, alors que des poètes mineurs écrivant dans des langues universelles sont lus dans tous les coins de la terre. Or, les petits pays comme nous doivent faire des efforts accrus, que les grands n'ont pas besoin de faire, afin de situer nos littératures à la place qu'elles méritent. Pour les autres expressions artistiques, les difficultés sont beaucoup moindres. Mais même dans ce cas, appartenir à une grande nation est un avantage dont nous sommes privés et qu'il faut récupérer par un effort de tous les facteurs responsables dans chaque petit pays.

Comme nous avons résisté à nos oppresseurs avec nos *haïdouks* et leurs magnifiques chansons, nous devons aujourd'hui avec nos œuvres contemporaines résister contre l'oubli et l'obscurité des grands noms de nos littératures.

À la tête de votre pays, il y a un héros de la résistance. Il continue de lutter et de résister dans tous les domaines. Je ne doute pas qu'il saura lutter avec la même ardeur dans le domaine culturel dont il a pleinement saisi l'importance.

Pour que le développement culturel s'accomplisse dans votre pays, dans le mien, dans tous les pays de l'univers, il faut que règne dans ce basmonde la paix, la justice et l'ordre international. Il faut que l'humanité s'humanise. Il faut que les beaux principes que nous avons inscrits en lettres d'or dans nos déclarations et dans nos Chartes cessent peu à peu d'être une triste ironie face aux événements qui se déroulent devant nous. Il faut que les normes du droit international deviennent du *jus cogens* et les traités des *leges perfectae*, même pour les grands de ce monde. Et ceci sera possible quand — pour employer une expression que j'ai entendu de la bouche de Nicolae Ceaușescu il y a deux jours — quand l'égoïsme des individus et des États donnera place à la solidarité humaine. Entre temps,

soyons *vigilants*, surtout nous les puissants en forces morales mais faibles en forces matérielles. Soyons conscients de ce postulat éternel de la pensée et de l'art grecs, de la *mesure*. Et sans l'oublier, disons la vérité sans embages, sans crainte. Passons de l'hypocrisie à la vérité. Revendiquons avec courage nos droits, mais toujours sans avoir eu recours à la violence et sans provoquer la violence des autres.

Avançons toujours plus en avant dans cette sombre forêt pleine d'embûches qu'est le monde actuel, en alliant dans cette marche périlleuse la hardiesse à la prudence. C'est dans cette *coincidentia oppositorum* que doit consister l'art de gouverner, l'art que manie votre chef suprême avec tant de succès depuis son accession au pouvoir.

Mais aussi, chers Collègues, ne nous laissons pas entraîner dans un pessimisme que justifient, hélas !, les choses vues de près mais non pas vues dans une plus profonde perspective du temps. Surtout nous les intellectuels ne regardons pas devant nos pieds, même au risque de trébucher parfois. Regardons vers l'horizon lointain où nous pouvons voir poindre une nouvelle aurore, un monde de paix et de compréhension et de respect mutuel, et où — selon le poète anglais Keats — la vérité sera toujours belle et la beauté toujours vraie. Surtout nous les intellectuels qui avons plus que tout autre charge d'âme, ne perdons pas le don le plus précieux qui nous est resté dans la boîte vidée de Pandore, l'Espoir.

Messieurs les Académiciens, je sais que tout ce que j'ai dit vous le connaissez même mieux que moi. Ce n'est qu'un résumé de la politique de votre pays, et des sentiments qui jaillissent naturellement du cœur de votre peuple. Mais en tant que Grec je partage ces sentiments, et en entrant dans une ambiance si familière, j'ai voulu pousser un cri du fond de mon cœur. Pardonnez-moi mon audace peut-être inopportune, et encore une fois merci.

CONSTANTIN TSATSOS

Dictionnaire d'interférences musicales (IV)

ALBINONI, Tommaso — compositeur italien (8 juin 1671 — 17 janvier 1750). Ses compositions de musique de chambre furent fréquemment entendues en première audition, dans le cadre de l'*Association de musique ancienne*, dirigée par Nicolae Rădulescu dans l'entre-deux-guerre. Après 1950, ses compositions le plus souvent interprétées furent les *Concerti a cinque, op. VII pour hautbois.*

ALEXANDROV, Alexandr Vassilievitch — chef d'orchestre et compositeur soviétique (1er avril 1883 — 8 juillet 1946). A participé au spectacle donné à Bucarest par l'Ensemble de chansons et danses de l'Armée Rouge à l'occasion de sa première tournée en Roumanie. Ses chansons ont été fréquemment chantées en Roumanie par des chœurs de professionnels ou d'amateurs.

ALEXANIAN, Diran — violoncelliste, chef d'orchestre et compositeur français d'origine arménienne. Il a donné des concerts à Bucarest en 1905, puis a collaboré avec l'Orchestre Philarmonique de Bucarest, sous la baguette de Dimitrie Dinicu (le 8 novembre 1909), présentant en première audition le *Concerto pour violoncelle et orchestre en la mineur* de C. Saint-Saëns. Grand ami de Georges Enesco avec lequel il a concerté à Paris. Le 17 juin 1931, dans le cadre du médaillon Jean Huré de l'École Normale de musique de Paris, il a interpreté la *Suite de chansons bretonnes* et le *Quintette avec piano*, avec Georges Enesco comme partenaire. Le 22 juin 1933, il a joué le *Quatuor avec piano, op. 16*, de Georges Enesco (au piano, le compositeur), et le 4 mars 1936 à Paris, en première audition absolue, la *Sonate pour piano et violoncelle, op. 26, no. 2*, de Georges Enesco (au piano, le compositeur).

ALFANO, Franco — compositeur et pianiste italien (8 mars 1876—27 octobre 1954). Dans le cadre du cycle de danses populaires pour piano *(4 Danses napolitaines, 5 Danses de Cléo de Mérode*, etc.) il a composé et publié en 1899 *Quatre danses roumaines* (Paris, Ed. Hachette, 1901). Ses compositions ont été très apréciées en Roumanie; les revues « *Muzica* » (1909, 1921, 1922), « *Banater Musikzeitung* » (1924), « *Muzică și poezie* » (1935) ont publié des nouvelles et des notices bibliographiques sur les premières du compositeur dans les grands centres artistiques européens.

ALGÉRIE. Les relations artistiques de la Roumanie avec ce pays ont commencé à la veille du XXe siècle, lorsque des interprètes roumains ont donné des concerts à Alger, à Oran, etc. Des commentaires avisés sur la culture populaire musicale d'Algérie ont été publiés par l'ethnographe Ion Vlăduțiu dans la « *Revue d'ethnographie et de folklore* » de Bucarest, 17, no. 6, 1972, à la suite d'un voyage d'études entrepris en avril et mai 1972 *(Images ethnographiques algériennes* — « Imagini etnografice algeriene »). Des tournées artistiques en Algérie ont été entreprises par le groupe folklorique « Dîmbo-

viţa » de Tîrgovişte (1975) et par l'ensemble artistique « Doina » de l'armée roumaine (1979). Le journal « El Moudjahid » a souligné « la richesse, la beauté et la variété des chansons et des danses populaires roumaines » (apud « *Scînteia* », Bucarest, 44, no. 10. 263 du 20 juillet 1975).

ALIABIEV, Alexandr Alexandrovitch — compositeur russe (15 août 1787 — 6 mars 1851). Ses romances étaient connues dans les Pays roumains dès 1830, et interprétées dans les salons artistiques de l'époque. Le lied du *Rossignol* a souvent figuré dans les récitals des sopranos légers (Elena Drăgulinescu-Stinghe, Lisette Dima etc.), ainsi que dans la scène de la leçon de chant de Rosine et don Basilio du *Barbier de Séville* de Rossini, interprétée par la soprano Rose Dampf de l'Opéra roumain de Bucarest.

AMBROS, August Wilhelm — musicologue et pianiste autrichien d'origine tchèque (17 novembre 1816 — 28 juin 1876). Auteur d'une nomumentale *Geschichte der Musik* et de l'ouvrage d'esthétique musicale *Die Grenzen der Poesie und Musik*, il s'est créé une renommée en Roumanie par ses célèbres aphorismes recueillis par les musicologues du XXe siècle et publiés dans les revues « *Muzica* » (1921), « *Banater Muzikzeitung* » (1924), « *Musikalische Rundschau* » (1925, 1926), « *Zenei Szemle* » (1924, 1926) etc.

AMY, Gilbert — chef d'orchestre et compositeur français né le 29 août 1936). Il a donné des concerts à Bucarest à la tête de l'Orchestre symphonique de la RTF en octobre 1974, présentant deux programmes de compositions de Debussy, Ravel, Prokofiev, Varèse et Cornel Ţăranu.

AMOUROUX, Charles — organiste et compositeur français de la fin du XIXe siècle. A toujours manifesté son admiration à l'égard du peuple roumain et de sa création populaire et a composé l'ode patriotique *Le Roumain ne périra pas* sur les vers de Louis Spalarosa, qu'il a publiée à Roubaix (Imprimerie E. Dhonot).

(À suivre)

VIOREL COSMA

Couverture de la partiture « Quatre danses roumaines pour piano » de Frank Alfano

Un musée sui generis

Parmi les seize musées plus importants de Iași, l'une des villes de Roumanie les plus riches en histoire et traditions culturelles, le *Musée polytechnique*, du somptueux Palais de la Culture, bénéficie d'un intérêt permanent de la part du public et des chercheurs. Ouvert il y a vingt ans, ce Musée comprend les sections d'*Énergétique* et d'*Enregistrement et de reproduction de sons* (cette dernière, réorganisée sur des bases scientifiques et agrandie en 1972) et en est rapidement arrivé à occuper une place de choix parmi les musées roumains, du fait de sa thématique moins habituelle et de la disposition ingénieuse des objets exposés.

En 1962, un noyau de la collection actuelle existait déjà, encore modeste, dont ne faisaient partie à l'époque qu'un symphonion, un phonographe Edison, un phonographe Pathé, un gramophone et une orgue de Barbarie. À partir de ce noyau l'idée a pris corps d'organiser une exposition permanente pour présenter les moyens d'enregistrement et de reproduction des sons dans leur évolution historique. Animé par ce but, le collectif scientifique du musée a déployé des années durant un travail assidu pour le dépistage et l'acquisition d'appareils de ce genre dans le pays, se servant à cet effet de tous les moyens d'investigation possibles.

Peu à peu, parallèlement avec l'agrandissement des collections d'énergétique et de télécommunications du musée, une collection d'appareils pour l'enregistrement et la reproduction des sons s'est formée, constamment enrichie, qui a permis l'organisation en 1966 d'une exposition, temporaire à ses débuts, et qui connut dès les premiers jours une grande affluence. L'exposition devenue ultérieurement permanente, était organisée dans une seule salle, pas trop grande, au rez-de-chaussée du Palais de la Culture.

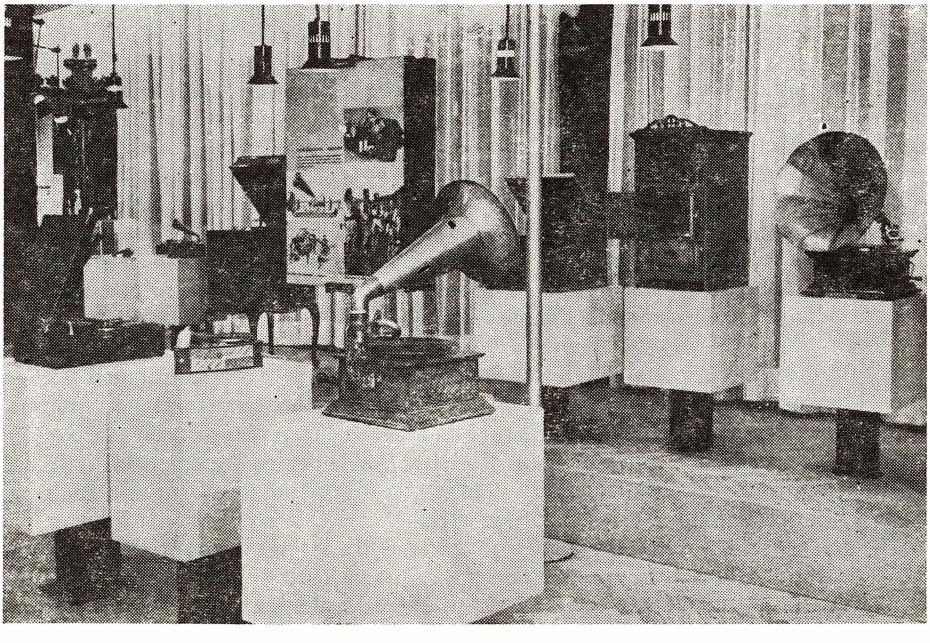
L'intérêt des visiteurs, l'agglomération croissante des objets par suite de l'acquisition des nouvelles pièces originales de valeur conduisirent à la réorganisation et à l'extension du musée qui comprend cinq salles dans sa nouvelle forme, étant également avantagé par la nouvelle solution adoptée pour l'emplacement des objets qui permet d'établir un circuit logique tout en laissant un espace libre suffisant pour permettre les visites en groupes plus nombreux.

Les appareils présentés ont été acquisitionnés principalement chez des particuliers dans tout le pays, à Iași aussi bien qu'à Galați, Bucarest, Timișoara, Cluj, Sibiu, Alba Iulia, Huși, etc. Ceux qui se trouvaient dans un mauvais état (voire même dans un état avancé de dégradation) ont été restaurés si bien que, présentement, presque tous se trouvent en parfait état de fonctionnement.

Il nous faut encore préciser que les appareils exposés ne constituent pas une collection d'instruments de musique, comme on pourrait faire l'erreur de le croire: c'est d'une collection d'appareils ou d'automates à musique qu'il s'agit à Iaşi. Comme on le sait, des musées célèbres d'instruments de musique existent déjà dans de nombreuses villes du monde, mais des collections abordant cette thématique sont très rares et ont généralement un caractère privé; un musée traitant le même thème, dans une évolution complète, est le *Museum of Applied Art and Sciences* de Sydney (Australie).

Les appareils exposés au Musée de Iaşi constituent tout autant de points d'attrait parce qu'ils unissent l'ingéniosité technique à l'art de la construction; ils conjuguent les conquêtes de la technique avec la musique et la poésie et donnent au visiteur la possibilité de parcourir une histoire sui generis de l'automatisation avec commande à programme. Une grande partie de ces appareils comprennent, dans leur « répertoire », des enregistrements de mélodies spécifiquement roumaines, ce qui prouve qu'à leur époque ils avaient été exécutés sur commande par les compagnies respectives. La thématique de la section a été conçue de manière à pouvoir être aisément suivie par un visiteur non spécialiste ou non guidé. Ainsi, précédant chaque groupe d'appareils fondés sur un certain principe de fonctionnement, se dresse un panneau où se trouvent inscrits les noms des appareils du groupe respectif, leur historique et quelques données concernant leur construction et leur fonctionnement.

Dans le Musée d'enregistrement sonore de Iaşi



Dans la première salle sont présentés les précurseurs des automates musicaux (la harpe éolienne et la vielle) et les appareils à enregistrement sur cylindre à chevilles, dont le premier représentant date, chronologiquement, du XIVe siècle et est originaire de France et des Pays-Bas. Le carillon représenté sur un panneau, à l'aide de photocopies qui en reproduisent le principe de fonctionnement et les détails techniques, est celui qui avait été installé en 1925 dans la tour même du Palais de la Culture de Iași, actuellement encore en état de fonctionnement.

De la même catégorie que le carillon font partie les élégantes boîtes à musique, de différentes constructions, fabriquées au siècle dernier (les premiers exemplaires avaient été construits au XVIIIe siècle en Suisse), impressionnantes par leur diversité et par la complexité des mélodies qu'elles reproduisent, depuis des chansons populaires roumaines jusqu'à de très beaux morceaux de musique tirés des opéras et des opérettes.

Signalons, parmi les curiosités-miniature à mécanisme musical exposées, une petite horloge de table de grand prix, joliment ornementée, une autre suspendue, un album musical, un porte-cigarettes avec porte-allumettes sous la forme d'un piano en miniature — datant tous du siècle dernier — ainsi que des objets modernes (briquets, poudriers) de même facture. Le tympanon mécanique et l'orgue de Barbarie suivis par l'orchestron avec cylindre à chevilles, présenté en plusieurs variantes, viennent compléter le groupe des appareils avec cylindre à chevilles.

Dans la salle suivante, les aristons, originaires de la France du XVIIIe siècle, et les symphonions, créés en Allemagne au siècle dernier, attirent l'attention aussi bien par leur aspect de meubles élégants que par l'agréable musique qu'ils produisent; l'enregistrement y est fait sur des disques en carton ou en métal, perforés. Vient ensuite la salle des pianos mécaniques et des pianolas (le pianola étant un automate servant à actionner le clavier d'un piano, inventé en 1897, aux États-Unis). La diversité des pièces musicales que comprend le répertoire de ces appareils peut être constatée sur le vif, en consultant les plus de 100 bandes perforées exposées, lesquelles ne représentent pourtant qu'une petite partie du total de cette collection. Le groupe des appareils à enregistrement sur bandes perforées continue dans la salle suivante où figurent des appareils chacun unique en son genre, dont un orchestron à six instruments de percution et un automate musical à violons et pianos — actionnés à l'électricité.

La dernière salle est consacrée à l'étape décisive de l'évolution des moyens d'enregistrement et de reproduction des sons, étape qui commence avec l'invention d'Edison — l'enregistrement de la voix à l'aide du phonographe, réalisée en 1877. Les différentes variantes de phonographe (Edison et Pathé), complétées par leurs successeurs, les gramophones, viennent en contraste direct avec leur réplique moderne — le tourne-disque ou pick-up stéréophonique.

Des procédés plus modernes et plus efficaces d'enregistrement et de reproduction sonore — l'enregistrement optique (sur pellicule) et magnétique — complètent la gamme de ces appareils. Sur les panneaux et schémas

explicatifs se trouve également représenté le premier magnétophone du monde, le télégraphone — inventé par l'ingénieur danois Poulsen, en 1900, l'électrographone de l'ingénieur roumain Mănciulescu — autre variante, plus perfectionnée, du magnétophone — ainsi que les schémas de principe concernant le fonctionnement du magnétophone ou les procédés d'enregistrement et de reproduction sur pellicule. Aux côtés des panneaux dessinés qui expliquent théoriquement les procédés modernes d'enregistrement et de reproduction on peut admirer, en état de fonctionnement également, un appareil de projection cinématographique « T-16 », et différents types de magnétophones et de minicassettes.

L'enregistrement et la reproduction des sons constituent le premier domaine de la technique où fut appliquée la programmation. Pour illustrer ce fait on a exposé sur des panneaux, à la fin de chaque compartiment du musée de Iași des photocopies démontrant la priorité de l'automatisation dans le domaine de l'enregistrement et de la reproduction des sons, ainsi que l'analogie de forme qui existe entre les enregistrements de musique et l'enregistrement des différentes opérations que certaines machines-outils automatiques doivent exécuter.

EUGENIA URSESCU

Les mélodies de Ioan Căianu enregistrées sur disques

L'intérêt de la vie musicale pour l'histoire s'est certainement accru à notre époque. Il était si faible autrefois que même la silhouette dominante d'un Johann Sebastien Bach ne comptait que comme une découverte tardive et sensationnelle des romantiques Robert Schumann et Mendelssohn-Bartholdy. D'ailleurs, de tels exemples pourraient se multiplier: Debussy révélant au public les qualités des compositeurs de la Renaissance française, l'école moderne américaine découvrant son géniteur dans la figure récemment encore méconnue de Charles Yves...

L'histoire de la musique est donc loin d'être cet outil forgé une fois pour toutes et se contentant de s'accroître de nouveaux chapitres; sa matière n'est d'ailleurs pas non plus la même pour toute l'humanité. Bien au contraire, le passé est sans cesse redécouvert et re-défini chaque fois d'une autre manière, selon la force et la position spirituelle de celui qui le présente. Ce qui n'empêche pas la vie planétaire actuelle de paraître centrifuge. Elle refuse la version universelle unique et propose, en échange, des variables infinies se réfléchissant selon l'espace culturel où se situe l'observateur. De ce point de vue, le concept de culture marginale n'a plus de sens et devrait être remplacée

plutôt par celui de culture originale. Le processus est lent, il s'accomplit par étapes, suivant le développement et la maturation des écoles nationales.

Prenons un exemple dans le développement musical de la Roumanie. L'évaluation de sa propre histoire, de son importance et de sa signification est aujourd'hui en plein essor. Et cela parce que l'école de composition roumaine compte parmi les plus intéressantes dans le monde contemporain, parce que dans un classement par nations l'école roumaine d'interprétation occupe un haut lieu, parce que, à la lumière des dernières découvertes de la musicologie, le monde musical se penche avec une autre capacité d'entendement sur le passé roumain.

La perspective occidentale avait, jusqu'à très récemment, ignoré tout ce qui ne se rattachait pas à ses propres formes de culture écrite — le fonds byzantin par exemple — et reléguait l'espace culturel roumain à la périphérie. Seuls quelques recueils et compositions individuelles étaient pris en considération qui s'imposaient selon les normes de la maîtrise polyphonique, œuvres méritoires, sans doute, mais ne formant qu'une couche assez mince et discontinue pour l'étendue habitée par le peuple roumain. Pour le reste, il y avait le folklore. Riche, varié, suggestif, d'une qualité artistique indiscutable, mais demeurant néanmoins une culture de type oral, comme si la vie musicale aux Cours princiaires et abbatiales eût été semblable à celle de la population rurale.

Quand les annotations byzantines devinrent l'objet de recherches systématiques (non sans rapport avec une préoccupation similaire dans certaines écoles d'Europe et d'Amérique), quand on commença à fouiller dans les archives, on y découvrit des centaines de manuscrits anciens, contenant jusqu'à des centaines de pièces chacun. Le vide énigmatique de l'histoire musicale des deux versants des Carpates commençait à se combler comme sous l'action d'un réactif puissant, laissant surgir les éléments d'une histoire riche, peuplée par des créateurs et animée par ses propres écoles — héritage d'un millénaire de culture byzantine.

Dans ce contexte historique, les neumes occidentaux, les tablatures et les annotations sur portée, plus facilement accessibles aux musiciens formés dans les conservatoires de modèle occidental et, comme tels, apparus plus tôt sur l'orbite de la recherche et de la circulation par voie interprétative, se détachent, pour le moment, comme un des aspects les plus connus de la tradition musicale dans les Principautés roumaines. Cependant, la tradition se compose ici de plusieurs réservoirs d'une importance qu'il fallait traiter séparément. Aux genres de cultures mentionnées (folklorique, byzantin, occidental) il convient d'ajouter aussi l'Orient — l'Orient savant tout au moins, tel qu'il nous apparaît dans le livre d'annotations musicales de Dimitrie Cantemir, ce prince roumain qui inventa la première écriture de l'histoire de la musique ottomane et en démontra l'utilité dans ses propres compositions.

Quel est le rapport entre ces quatre genres qui coexistent comme autant de couches successives de la musique en Roumanie? La réponse à cette question — qui tient, en fait, de la littérature comparée — poursuit l'origine de l'un des traits définitoires de la musique roumaine moderne:

l'interpénétration d'éléments paradigmatiques lointains. La recherche est encore loin d'avoir abordé toutes les ramifications que la réponse exige.

Un des repères les plus à portée de la main par la popularité dont il jouit en ce moment est le *Codex Cajoni*, une anthologie avec tablatures pour orgue (clavecin), commencée par Matei de Seredei en 1632 et achevée en proportion de deux-tiers par Ioan Căianu entre 1652 et 1671. Le manuscrit se présente comme un cahier volumineux et comprend un panorama de l'époque: motets, hymnes, messes, ballets, cantiques, pièces instrumentales — ce qui, par ailleurs, ne va pas à l'encontre des procédés de l'époque. Le contenu des pièces prélevées par l'auteur directement dans la tradition orale (danses, chansons), parmi lesquelles dix danses et chansons populaires roumaines et autres, en tous points pareilles, mais non spécifiées en tant que telles, est plus original.

Pour l'instant, le *Codex* atteste une démarche des plus importantes: fixer la place du folklore roumain, d'essence monodique, dans le répertoire instrumental polyphonique, conformément à la règle savante occidentale. L'auteur agit là comme un médiateur qui propage par écrit et par adaptation aux procédés de la musique savante la musique folklorique roumaine — celle qu'il avait pratiqué dans son enfance, comme tout Roumain élevé à la campagne. Cependant, comme il était passé au catholicisme (la superstructure politique interdisait, en ces temps, à un Roumain orthodoxe de Transylvanie l'accès aux études) et qu'il était entré à 19 ans dans l'Ordre des Franciscains, la formation culturelle de Ioan Căianu est d'essence occidentale. Lui-même devient un propagateur de culture: musique, histoire, littérature, botanique. Il fonde même une imprimerie. Pour ce qui est de la musique il compose, est organiste et construit même des orgues. Avec cette faculté de l'entendement acquise par suite de son apprentissage humaniste, il ne nie pas son origine (il signe Ioan Kajoni *Valachus)* et pratique le style mélodique roumain, ayant probablement conscience (quoique sans le déclarer, pour des raisons faciles à comprendre) de descendre des héritiers de la Rome antique. Un certain intérêt pour cet héritage en soi allait du reste bientôt se manifester. Le poète allemand Martin Opitz, le collaborateur de Heinrich Schütz à la création du premier opéra en langue allemande, considérait le folklore roumain — qu'il avait connu lors du contact direct et prolongé avec la ville d'Alba Iulia — comme un conservateur important de la tradition roumaine. D'ailleurs, quelques décennies plus tard, l'affirmation de la spiritualité roumaine allait avoir pour conséquence à Bucarest la première traduction intégrale du grec et l'adaptation en roumain d'un livre de cantiques très répandus, œuvre de Filotei sin Agai Jipci, la *Liturgie.*

Le disque no 2 de la série enregistrée par la maison de disques « Electrecord » de Bucarest et portant le titre: *Documents de la culture musicale vocale de Valachie, de Moldavie et de Transylvanie* — récemment paru — met en relief ce trait commun, en y joignant des parties de ces compositions aux origines et aux fonctions très diverses. Ils retiennent une de leurs physionomies spécifiques: d'une part un produit à arrangement polyphonique, d'autre part le cantique monodique avec accompagnements instrumentaux

ou vocaux (transmis par la tradition, mais non écrits). L'inflexion autochtone agit à un niveau plus ou moins souterrain, infiltrée par des gammes et des formules mélodiques, des cadences et des éléments rythmiques.

La façon dont Ioan Căianu propageait les mélodies roumaines s'identifie avec une pratique courante à l'époque, notamment dans le sens de la simplicité du procédé. Son cahier de tablatures offre une annotation mélodique et le support harmonique qu'il croit des plus appropriés (un discant et une basse), mais laisse au gré de l'interprète la disposition des voix intérieures, l'ornementation et l'unification du discours par le moyen des variations. D'où la diversité de la même musique selon les différentes interprétations roumaines.

Dans le disque de la maison « Electrecord » intitulé *Compositeurs transylvains du XVIe au XVIIIe siècle* Ludovic Baci dispose les pièces comme des *Danseries*, c'est-à-dire à la manière des suites pour orchestre. Compositeur, Doru Popovici escalade l'initiative sur un autre disque, en variant et en amplifiant dans son instrumentation la musique du *Codex Cajoni* et la précédant d'un prélude d'inspiration propre. Comme il procède d'ailleurs, sur la même face du disque, avec le *Poème byzantin* fondé sur des sources authentiques.

Seulement le premier enregistrement sonore de musique vocale auquel nous nous rapportons se maintient rigoureusement dans les limites de l'annotation originale, concentrant l'expression sur une pureté sonore parfaite, cette pureté qui a rendu l'ensemble dirigé par Marin Constantin célèbre dans le monde. On y remarque aussi le soin porté à un contexte de grande valeur où s'intègre la musique roumaine du *Codex*. Les madrigaux de Giovanni Batista Mosto, un habitué à la Cour d'Alba Iulia à la fin du XVIe siècle sont exactement les mêmes que ceux dont s'était inspiré l'Anglais Thomas Morlay. Quant au style religieux de l'*Hymne* d'Evastatie, l'énigmatique chantre du monastère du Putna au temps d'Étienne le Grand (XVe siècle), il figure comme modèle original et est considéré comme tel par la byzantinologie actuelle dans le monde. Pour le moment, la sélection nous permet une conclusion: à savoir que les différents types de culture qui sont partie composante de la musique roumaine ont produit des œuvres d'une signification artistique remarquable.

RADU STAN

LIVRES

Nouvelles parutions

Nous continuons la présentation sélective de la riche production des maisons d'édition roumaines au cours de l'année 1980, commencée dans le numéro 12/1980 de la « *Revue Roumaine* ». Nous accorderons cette fois une place plus importante aux travaux techniques et scientifiques. Les ouvrages consacrés à cette thématique pèsent lourd dans la balance des publications roumaines, répondant, par le niveau auquel les sujets sont abordés, aux besoins des spécialistes aussi bien qu'à ceux des intéressés dont les études ne dépassent pas le second degré ou qu'à celui des lecteurs qui veulent simplement enrichir leurs connaissances techniques. Ainsi, les travaux monographiques appartenant aux domaines les plus divers, les encyclopédies et les dictionnaires spécialisés aussi bien que les collections « Ştiinţa pentru toţi », « Enciclopedia de buzunar » ou « Caleidoscop » viennent à la rencontre des demandes de tout niveau, et constituent des instruments de travail ou d'information dans le domaine des réalisations techniques et scientifiques.

Nous citons, de la catégorie des travaux strictement spécialisés, les titres suivants:

● P. RAICU et R. GORENFLOT: *Cytogénétique et évolution.* Le travail présente, en plus des connaissances classiques concernant les chromosomes et la théorie chromosomique de l'hérédité, une synthèse des recherches plus récentes concernant l'origine et l'évolution des chromosomes, leur structure moléculaire, les types de chromosomes, les fonctions qu'ils accomplissent. Le texte est complété par des planches comprenant les plus récentes images de chromosomes obtenues au microscope électronique. Le travail a été publié par les Éditions de l'Académie roumaine en collaboration avec les Éditions Masson de France. ● ANCA VALERIU: *Ghid de boli tropicale* (Guide des maladies tropicales). Éd. Ştiinţifică şi Enciclopedică. Prenant pour point de départ une des caractéristiques de notre civilisation — la vitesse — le travail étudie ses effets dans les cas de la transmission, la circulation, et la véhiculation des différentes maladies dont certaines, particulières à des zones géographiques, sont devenues communes à de larges aires de populations. ● Autres travaux: NICOLAE N. ANTONIU, PAUL V. BRAN: *Finanţele unităţilor economice* (Les Finances des unités économiques), Éd. Didactică şi Pedagogică ● GH. CRISTEA, I. ARDELEAN: *Elemente fundamentale de fizică*, vol. I: *statica, cinematica, dinamica, mecanica fluidelor, oscilaţii şi unde, acustica, fizica moleculară, căldura, termodinamica* (Éléments fondamentaux de physique, vol. I: statique, cinématique, dynamique, hydrodynamique, oscillations et ondes, acoustique, physique moléculaire, chaleur, thermodynamique), Éd. Dacia ● GHEORGHE P. CONSTANTINESCU: *Captările de ape subterane din România* (Captages des eaux souterraines en Roumanie), Éd. Tehnică. ● EMIL DAMACHI: *Dispozitive semiconductoare multijoncţiune* (Dispositifs semiconducteurs multijonction), seria « Electronică aplicată » (série « Électronique appliquée »), Éd. Tehnică. ● Gh. DODESCU: *Sisteme electronice de calcul şi teleprelucrare* (Systèmes électroniques de calcul et de télétraitement), Éd. Didactică şi Pedagogică. ● VIRGIL DRAGOMIRESCU: *Problematică şi metodologie medico-legală* (Problématique et méthodologie médico-légale) *Orientări actuale în teoria şi practica medico-legală* (Orientations actuelles théoriques et pratiques en médecine légale), Éd. Medicală ● ŞTEFAN ISPAS: *Motorul turboreactor* (Le Moteur turboréacteur), Éd. Tehnică ● CAROL MANITIU: *Electroeroziunea, factor de progres tehnic şi economic* (L'Électroérosion, facteur de progrès technique et économique), Coll. « Ştiinţă pentru toţi », dans la série « Cunoştinţe tehnico-profesionale », Éd. Ştiinţifică şi Enciclopedică. ● ION NEGREŢ: *Psihologia genetică şi educaţia* (La Psychologie génétique et l'éducation), Coll. « Ştiinţa pentru toţi » dans la série « Cunoştinţe despre om şi societate ». Éd. Ştiinţifică şi Enciclopedică. ● TEODOR OBREJA: *Hematomul intracerebral primar* (L'Hématome intracrânien primaire), Coll. « Esculap », Éd. Junimea. ● COLOMAN VACZY: *Dicţionar botanic poliglot* (Dictionnaire polyglotte de botanique, latin-roumain-anglais-allemand-français-russe et hongrois), Éd. Ştiinţifică şi Enciclopedică. ● SAVELLY ZILBERSTEIN: *Drept procesual civil. Îndreptar de practică judiciară* (Procédure civile, Guide de pratique judiciaire), Éd. Didactică şi Pedagogică ● x x x *Automatică, management, calculatoare* (Automation, management, calculateurs), vol. 31, consacré spécialement au Congrès Mondial IFAC-1978, Helsinki, dans la série « AMC », Éd. Tehnică ● x x x *Noesis. Lucrările Comitetului Român de Istorie şi Filosofie a Ştiinţelor, vol. VI.* (Noesis, Travaux du

Comité Roumain d'Histoire et de Philosophie des Sciences. VI.), Éd. de l'Académie ● × × × *România. Scurtă privire enciclopedică* (Roumanie. Considérations encyclopédiques), Éd. Ştiinţifică şi Enciclopedică.

POÉSIE

● ION CĂLIMAN: *Iniţiere în anotimp* (Initiation dans la saison) Éd. Facla. Volume couronné au concours de début des éditions, édition de 1979, révélant une vibration lyrique de réelle authenticité, la nostalgie des candeurs de l'enfance et de l'adolescence, ainsi que des méditations sur la mission de la poésie et du poète ● GEORGE CHIRILĂ: *Solia* (Le Message), Éd. Eminescu, Huitième livre de l'auteur, qui s'ajoute à l'unité relative des volumes antérieurs, tant par les constructions verbales, souvent frappantes, que, surtout, par un certain hermétisme. ● MIHAI DUŢESCU: *Veneţia* (Venise) Éd. Eminescu. Auteur de cinq volumes de vers et de plusieurs pièces de théâtre en un acte, Mihai Duţescu écrit des vers d'un raffinement livresque de l'onirique, de la magie et de l'incantation ● ZENO GHIŢULESCU: *Foc nestins* (Le Feu inextinguible), Éd. Dacia. Sincère et enthousiaste commentaire lyrique des réalités présentes de la patrie, exprimant une attitude personnelle envers les sens de l'existence contemporaine ● NICOLAE MOŢOC: *Erezii marine* (Hérésies marines), Éd. Eminescu. Vers pénétrés d'un puissant sentiment de la nature. « Un poète authentique (. . .), nature à la fois robuste et délicate, d'une évolution discrète, lente mais sûre, qui se prend au sérieux, et prend tout aussi bien les mots au sérieux» — affirme le critique Lucian Raicu dans l'hebdomadaire « *România Literară* » ● PETRE PAULESCU: *Acustica rănilor* (L'Acoustique des blessures), Éd. Eminescu. Volume de poèmes axé sur l'idée du don de soi-même pour de nouvelles réalisations, comprenant des méditations sur la condition humaine, sur la tranquillité, sur la paix.

PROSE

● PAUL ANGHEL: *Fluviile* (Les Fleuves, roman), Éd. Cartea Românească. Second volet du roman *Zăpezile de-acum un veac* (Les Neiges du siècle passé). Roman-fresque de la société roumaine pendant les années de la guerre de l'Indépendance de 1877—1878, dont il sera encore question dans notre revue ● EUGEN BARBU: *Incognito. Ciné-roman* (Incognito, Ciné-roman), vol. IV, Éd. Eminescu. Dernier volume d'un livre controversé sur l'époque de la dernière guerre mondiale. Roman moderne par la structure de collage, par l'aspect documentaire et de fiction contrôlée. ● JEAN BART: *Europolis* (Europolis, roman) dans la série « Patrimonium », Éd. Minerva. Réédition du roman auquel l'auteur doit sa célébrité pour la finesse du détail et la profondeur de l'analyse de la société roumaine du début de siècle ● VASILE PETRE FATI: *Barcă de vînzare* (povestiri) (Barque à vendre, récits), Éd. Eminescu, Début en prose d'un poète qui impressionne dans les huit pièces qui constituent la table des matières du livre par l'enchevêtré des significations prêtées au fait quotidien ● MIRCEA RADU IACOBAN: *Oastea oştilor. Cartea întîi: Ceasul cu paseri* (L'Armée des armées. Livre premier: l'Horloge aux oiseaux, roman), Éd. Junimea. Publiciste et auteur dramatique bien connu, l'auteur reparaît dans les librairies avec son deuxième roman (le premier, *Dincolo* (De l'autre côté) date de 1975) abordant cette fois-ci une thématique historique ● IOAN DAN NICOLESCU: *Sărbători marţiale* (Fêtes martiales), Éd. Albatros Prose-allégorie d'une originalité extrême — une véritable mythologie de la Genèse et de l'apocalypse. « Les qualités du style (. . .) placent la prose de Ioan Dan Nicolescu sur le trajet d'un « réalisme magique » roumain », écrit Ion Hobana, dans « *Cronica* » ● ARETA ŞANDRU: *Jurnal de una singură* (Journal pour moi seule, récits), Éd. Cartea Românească ● DAN CLAUDIU TĂNĂSESCU: *O zi fără anotimp* (Un jour sans saison, roman), Éd. Cartea Românească. ● ALEXANDRU VLAD: *Aripa grifonului* (L'Aile du griffon, récits), Éd. Cartea Românească.

CRITIQUE, THÉORIE ET HISTOIRE LITTÉRAIRE

● N. CARTOJAN: *Istoria literaturii române vechi* (Histoire de la littérature roumaine ancienne), Éd. Minerva. Ce travail gigantesque, élaboré dans l'entre-deux-guerres et devenu une rareté bibliographique est un livre de référence de la recherche des commencements de la culture roumaine. L'auteur, connu surtout comme spécialiste de la recherche des livres populaires, réalise, comme l'écrit Alexandru Duţu (in « *România Literară* »), une « syn-

thèse solide, basée sur la lecture approfondie des textes (. . .) analyse pleine de suggestion: par les nombreux rappels aux phénomènes similaires européens (. . .) » ● ION NEGOIȚESCU: *Alte însemnări critice* (Nouvelles remarques critiques), Éd. Cartea Românească. Le poète et essayiste Ion Negoițescu, auteur d'un projet pour une *Histoire de la littérature roumaine* très discuté, offre une nouvelle occasion aux controverses par la parution de ce volume dans lequel, selon son habitude, les points de vue émis sont souvent paradoxaux. ● Z. ORNEA: *Tradiționalism și modernitate în deceniul al treilea* (Tranditionalisme et modernité dans la troisième décennie). Éd. Eminescu. Le travail se propose de reconstituer l'atmosphère des discussions littéraires et idéologiques roumaines des années 1928—1940. ● MIRCEA POPA: *Tectonica genurilor literare* (Tectonique des genres littéraires) série « Critică », Éd. Cartea Românească, Ne démentant pas sa vocation d'historien littéraire, l'auteur offre un travail composite, intoduisant de nouvelles données concernant certains phénomènes littéraires, en se basant sur l'étude des livres populaires, de la fable, du théâtre, de la nouvelle, du roman, de la critique, de la théorie et de l'historiographie littéraire. ● SILVIA TOMUȘ: *Ionel Teodoreanu sau bucuria metaforei* (Ionel Teodoreanu ou la joie de la métaphore), Éd. Dacia. Monographie de la vie de l'auteur du roman *La Medeleni*, célèbre surtout dans l'entre-deux-guerres.

LIVRES POUR LES ENFANTS ET LA JEUNESSE

● ELENA DRAGOȘ: *Fapte frumoase, inimi voioase*, (Belles actions, cœurs joyeux, vers), Éd. Ion Creangă. ● DIM. RACHICI: *Cu Tîrlici și alți voinici* (Chez Tatave et autres braves, vers), Éd. Ion Creangă ● JULES VERNE: *Ținutul blănurilor* (Le Pays des fourrures) (2. vol.), Collection « Biblioteca 'Jules Verne' », (24—25), Éd. Ion Creangă. ● OVIDIU ZOTTA: *Jucătorul de rezervă* (En réserve, récits), Éd. Ion Creangă.

TRADUCTIONS

● VASILI BÎKOV: *Haita lupilor* (La Harde de loups, roman) Collection « Globus », Éd. Univers, Traduction du russe. ● ALEXANDRU CIORĂNESCU: *Barocul sau descoperirea dramei* (Le Baroque ou la découverte du drame), Éd. Dacia. Étude fondementale de référence, entrée dès sa parution dans la bibliographie internationale du problème du baroque. Traduit de l'espagnol. ● RENÉ CHAMBE: *Casca de zbor* (Sous le casque de cuir, roman), Éd. Militară. Traduit du français. ● MARIANO JOSÉ DE LARRA: *Corespondența spiriduțului* (La Correspondance du lutin), coll. « Biblioteca pentru toți » (no. 1049). Éd. Minerva. Traduit de l'espagnol. ● ERNEST HEMINGWAY: *Insulele lui Thomas Hudson* (Les Iles dans le Courant, roman), Coll. « Romanul secolului XX », Éd. Univers. Traduit de l'anglais. ● WALTER NOWOTNY: *Eu scriu împotriva lupilor* (J'écris contre les loups, vers), Éd. Junimea. Traduit de l'allemand. ● FERNANDO PESSOA: *Ploaie oblică* (Pluie oblique, vers), Coll. « Poesis », Éd. Univers, Traduit du portugais. ● NIKOLAI RUBTZEV *Steaua cîmpului* (L'Étoile du champ, vers) Coll. « Orfeu », Éd. Univers. Traduit du russe ● x x x *Trei saga islandeze* (Trois sagas islandaises), Coll. « Clepsidra », Éd. Eminescu. Traduction de l'islandais.

LIVRES D'ART, ALBUMS, FILMS

● ION IANOȘI: *Hegel și arta* (Hegel et l'art), Coll. « Biblioteca de artă », série « Biografii, Memorii. Eseuri » (no. 288), Éd. Meridiane, Discussion critique concernant l'esthétique de Hegel, poursuivant deux buts: clarifier la conception de Hegel sur l'art et aussi le caractère artistique de cette conception ● MIRCEA GROZDEA: *Piliuță* (album), Éd. Meridiane. Album consacré à une partie de l'œuvre de l'un des peintres roumains contemporains les plus importants. ● MARC HAVEL: *Tehnica tabloului* (La Technique du tableau), Collection « Biblioteca de artă », série « Biografii. Memorii. Eseuri » (no. 281), Éd. Meridiane.

Traduit du français. ● MODEST MORARIU: *Toulouse-Lautrec* (album), série « Clasicii picturii universale », Éd. Meridiane. En français, roumain, anglais et allemand. ● C. SIVARAMAMURTI: *Sculptura indiană* (La Sculpture indienne), Éd. Meridiane, Traduit de l'anglais ● D.I. SUCHIANU *Nestemate cinematografice. Filme. Idei. Personaje. Momente-Cheie* (Perles fines du cinéma. Films. Idées. Personnages. Moments-clé), série « Teatru-Film », Éd. Meridiane. Le critique de cinéma et publiciste D.I. Suchianu, dont la verve est bien connue, commente dans son nouveau livre de nombreux films roumains et étrangers — mettant en évidence leurs valeurs esthétiques selon le langage propre au septième art, ainsi que l'esprit inventif et créateur du metteur en scène et des interprètes.

LIVRES EN HONGROIS

● BOÉR GÉZA: *Hiányok térképe* (La Carte des taches blanches, vers) Collection « Forrás », Éd. Kriterion ● GAZDA CLARA: *Gyermekvilág esztelneken. Néprajzi monográfia* (Le Monde de l'enfance. Une monographie du dessin populaire), Éd. Kriterion ● GAZDA JOSZEF: *Igy tudom. Igy mondom. A régi falu emlékezete* (Ce que je sais, je le raconte. Souvenirs du vieux village). Éd. Kriterion ● KOZMA MARIA: *Köznapi, irgalom, Elbeszélések karcolatok* (Pitié). Récits et nouvelles, Éd. Dacia.

LIVRES EN ALLEMAND

● HANS LIEBHARDT: *Aquarell mit grossen Namen* (Aquarelle aux grands noms, récits, Éd. Kriterion ● AUREL RĂU: *Auf diese Weise schlaf ich eigentlich weniger* (Comme cela je dors moins, vers), Éd. Kriterion, Traduit du roumain ● JOACHIM WITTSTOCK: *Parole Atlantis* (Récits et études), Éd. Dacia.

MIHAI SCHWEFFER

Pour vous abonner à la

REVUE ROUMAINE

adressez-vous à ILEXIM, Dept. Export-Import Presă B.P. 1.136 et 1.137, Telex 226; 683, București-Roumanie, str. 13 Decembrie no 3 ou à nos correspondants à l'étranger

ALBANIE : Drejtorije Qendre e Pärhapjes dhe Propagandisttë dibrit, Kruga Konference e Pestes, Tirana ● R. D. ALLEMANDE : Buchexport, Leninstrasse 16, Leipzig 701 ● R. F. D'ALLEMAGNE : Kubon & Sagner — P.O.B. 68, München 34 ; W. E. Saarbach — 5 Köln 1, P.O.B. 101.610 ● ARGENTINE : Libraria Hachette S.A. — Rivadavia 789/45 (RC) Buenos Aires ● AUSTRALIE : Current Book Distributors PTY Ltd. 425 Pitt. St. Sydney N.S.Q. 2000 ● AUTRICHE : Globus Zeitung A. 1206, Höchstadplatz 3, Wien ; Buchhandlung Gerold & Co. Graben 31, A-1011, Wien ● BELGIQUE : Office International de Librairie, 30 Av. Marnix, 1050 Bruxelles ; Du Monde Entier, Rue du Midi 1062, Bruxelles, 1000 ; Agence et Messageries de la Presse, 1070 Rue de la Petite Ile, B. 170 Bruxelles 7 ● BULGARIE : Hemus, Boul. Russky, 6 Sofia ● CANADA : Metropolitan News Agency, Inc. 1248, Peel Street (Corner St. Catherine) Montreal 110, Québec ; Ardelean Travel Service, 562 King Street, East, P.O. Box. 2216 — Kitchener, Ontario ● R. P. de CHINE : China National Publications Import Corporation, P.O. Box 88 — Pekin ● R. P. D. de COREE : Chulpanmul, Pyongyang ● CÔTE D'IVOIRE : Agence Ivorienne Hachette — B. P. 9253, route des 220 Logements, Abidjan ● CUBA : Instituto Cubano del Libro, Calle O'Reylly No. 407 La Habana ● CHYPRE : Poulias a. Coniaris Ltd., Prodromon Street 131, Nicosia ● DANEMARK : Munksgaard, Norregade, 6 Kopenhagen K ● ESPAGNE : Agire's subscription service, av. Filipinas 32. Madrid 3 ; Libreria Herder, Calle de Palmes 26, Barcelona 7 ● ECUADOR : Munoz Hermanos S.A., General Aquirre 178 y de Agosto, Apartado 3024, Quito ● ÉTATS-UNIS : Fam. Book Service, 69 Fifth Avenue, New York, NY. 10003 ; Read More Publications Inc. 140 Cedar Street, New York N.Y. 100.006 ● ÉGYPTE : Al Ahram, Al Galaa Street, Cairo ● FINLANDE : Akateeminen Kirjakauppa, P.O. Box. 128, S.F. 00101, Helsinki 10 ●., FRANCE : Hachette — 58, rue Jean Bleusen, F. 92170 Vanves ; Dawson — France S.A Service Librairie, B.P. 40—91121 Palaisseau ; Offilib — 48, rue Gay Lussac, 75 Paris ● GRÈCE : Institute for Balkan Studies Vas Sopfian 4, Thessaloniki ; Scientific Books, 2 Hyppokratus Street, Athens T.T. 143 ; Agence de Presse A Samoukos — 68, Bld. Syndron, Athens ● HONGRIE : Kultura P.O. Box. 149 — Budapest 62 ● ISRAEL : Heiflepac Ltd., 11 Arlosorov Street, Haifa POB. 5434 ; Lepac — 15, Rambam Street, POB. 1136 Tel Aviv ● ITALIE : Messagerie Internazionali, Via Gonzaga 4, 20123 Milano ● LIBAN : Messagerie du Moyen Orient de la Presse et du Livre, Beyrouth ● MAROC : Sochepress — Angle rues Dinant et Saint-Saëns, B.P. 683 — Casablanca ● MONGOLIE : Mongolgosknigtorog, Ulan Bator ● NORVÈGE : Tiedskrift Sentralen — Karl Johangt 41—43, Oslo 1 ● PAYS BAS : Swets & Zeitlinger — 347 b Heereweg, Lisse ; Martinus Nijhoff — Lange Voorhout 9—11, P.O.B. 269, Haag 2076 ; Meulehoff Bruna, Beulingstraat 2—4, Amsterdam, P.O.B. 197 ; Van Gelberen und Zoon — Isolator Weg 17, Amsterdam ● POLOGNE : Ars Polona Ruch, Warszawa, Krakowskie Przedsmiescie 7 ● PÉRU : Libreria y Distribudora Siglo S.A., Giron Trujillo 222, Rimac, Apartado 5872, Lima ● PORTUGAL : Libreria Buchholz, Lisboa, Rue Duque de Palmela 4, Av. da Liberdade ; Central Distribudora Libreria — 57, Av. Santos Dumond 4 D Lisabona 1 ● ROYAUME-UNI :. Hachette Gotch Ltd., Gotch House — 30 St. Bride Street, London EC.4 A4 BJ ; Central Books Ltd., 37 Grays Inn Road, London WC.1 ● SUÈDE : C.E. Fritzes, Fredsgat e 2—10327, Stockholm 16 ; Almquist & Wiksell — S. 101—20 Stockholm, Box. 62 ; Pressens Samdistribution — POB. 30073. 10425 Stockholm ● SUISSE : Pinkus & Cie., Froschaugasse 7, 8001 Zürich ; Schweizer Buchzentrum — 4600 Olten, Amthausquai 23 ; Schmidt Ag. — Sevogelstrasse 34, 4002 Basel ; Karger Libri — Petersgraben 31, CH. 4011, Basel ● TCHÉCOSLOVAQUIE : Artia — We Smeckach 30, Praha 1 ; Slovart — Gottwaldovo nam 48.80.000, Bratislava ● U.R.S.S. : Mejdunarodnaia Kniga — Moskwa G-200 ● VIETNAM : So Xuat Nhap Sach Bao — Haai Ba Trong 32, Hanoi ; Xunhasaba, 32 Hai Ba Trong, Hanoi 32 ● VENEZUELA : Sorocaima — Av. Francisco de Miranda 114, (Frente al Cacceo de Chacao), Caracas 106 ● YOUGOSLAVIE : Yugoslovenska Kniga — P.O.B. 36, Beograd ; Prosveta — Terazije 16, Beograd, P.O.B. 555 ; Forum — Novisad, 1 v Misica, P.O.B. 206